WYDAWNICTWO ALBATROS

MARK SEAL

Zostaw broń, weź cannoli

Kulisy powstania filmu „Ojciec Chrzestny"

Kultowy film, który otworzył zupełnie nowy rozdział amerykańskiego kina.
A po drodze wkurzył polityków, biznesmenów i najgroźniejszych kryminalistów Ameryki.

Historia powstania Ojca Chrzestnego to opowieść o walkach. Choć bezkrwawych, to równie bezwzględnych i emocjonujących jak brutalne wojny między mafijnymi rodzinami.
O walce zadłużonego i marzącego o sukcesie Maria Puzo, który po latach nieudanych prób wydania artystycznej prozy napisał wypakowaną akcją i seksem powieść o gangsterach. I został rozchwytywanym przez Hollywood scenarzystą.
O walce upartego idealisty Francisa Forda Coppoli, który jako młody reżyser wdał się w zaciekłą batalię o realizację własnej wizji filmu z bankrutującą i desperacko poszukującą materiału na hit wytwórnią Paramount.
O walce o role, toczonej podczas intensywnych i pełnych tarć castingów, przez które przewinęły się rzesze hollywoodzkich gwiazd i przebrzmiałych sław. A także młodych aktorów marzących o przełomowej roli i wziętych z ulicy naturszczyków...
Wreszcie – o zakulisowej walce o ostateczny wydźwięk filmu, którą wkrótce po rozpoczęciu zdjęć podjęli niebezpieczni mafiosi oraz powiązane z nimi organizacje dbające o interesy Amerykanów włoskiego pochodzenia.

Rezultat tych walk zna każdy – uwielbiane przez kinomanów arcydzieło.
Ale na podstawie książki Marka Seala również mógłby powstać prawdziwy kinowy hit!

MARK SEAL

Zosław broń, weź cannoli

Kulisy powstania filmu „Ojciec Chrzestny"

Z ANGIELSKIEGO PRZEŁOŻYŁ
ROBERT WALIŚ

ALBATROS

WYDANIE ELEKTRONICZNE

Tytuł oryginału:
LEAVE THE GUN, TAKE THE CANNOLI.
THE EPIC STORY OF THE MAKING OF *THE GODFATHER*

Copyright © Mark Seal 2021
All rights reserved

Polish edition copyright © Wydawnictwo Albatros Sp. z o.o. 2022
Polish translation copyright © Robert Waliś 2022

Redakcja: Joanna Kumaszewska
Projekt graficzny okładki: Kasia Meszka
Ilustracja na okładce: © CBS Photo Archive via Getty Images

ISBN 978-83-6751-262-6

Wydawca
Wydawnictwo Albatros Sp. z o.o.
Hlonda 2A/25, 02-972 Warszawa
wydawnictwoalbatros.com
Facebook.com/WydawnictwoAlbatros |
Instagram.com/wydawnictwoalbatros

Niniejszy produkt jest objęty ochroną prawa autorskiego. Uzyskany dostęp upoważnia wyłącznie do prywatnego użytku osobę, która wykupiła prawo

dostępu. Wydawca informuje, że publiczne udostępnianie osobom trzecim, nieokreślonym adresatom lub w jakikolwiek inny sposób upowszechnianie, kopiowanie oraz przetwarzanie w technikach cyfrowych lub podobnych – jest nielegalne i podlega właściwym sankcjom.

Konwersja do formatu eletronicznego

woblink.com

Plik przygotowała Katarzyna Błaszczyk

Laurze, mojej wspaniałej żonie włoskiego pochodzenia
Mojej matce, Evelyn, za niezmierzone oddanie jej trzem synom
I mojemu ojcu, Berneyowi Sealowi, który trzymał przy łóżku tylko jedną książkę: Ojca Chrzestnego

Spis treści

Karta redakcyjna
Przedmowa. HISTORIA RÓWNIE NIEZWYKŁA JAK TA OPOWIEDZIANA NA EKRANIE
Prolog. IDZIEMY NA MATERACE!
1. „PO PROSTU DLA NICH ZABIJAM”
2. CZŁOWIEK W RYNSZTOKU
3. HURAGAN CHARLIE I DZIECIAK
4. NAJPOCZYTNIEJSZY PISARZ NA ŚWIECIE
5. PRODUCENT: CZŁOWIEK, KTÓRY WSZYSTKO ZAŁATWIA
6. COPPOLA: DAR NIEBIOS
7. CUD PRZY MULHOLLAND
8. WOJNA O OBSADĘ RODZINY CORLEONE
9. OJCIEC CHRZESTNY KONTRA OJCIEC CHRZESTNY
10. ŻYWY OBRAZ: KAŻDY KADR JAK MALOWIDŁO
11. POSZUKIWANIE MIEJSC DO ZABIJANIA
12. BADA BING!
13. „WYGLĄDAŁ, JAKBY MÓGŁ JEŚĆ SUROWE MIĘSO”
14. TANIEC NA SZNURKU
15. „POZNAŁAM GO, WYSZŁAM ZA NIEGO I UMARŁAM”
16. „CHRZEST KRWI”
Epilog. CZŁOWIEK, KTÓRY DOTKNĄŁ MAGII
Podziękowania
Zdjęcia
Wybrana bibliografia
Indeks

Przedmowa
HISTORIA RÓWNIE NIEZWYKŁA JAK TA OPOWIEDZIANA NA EKRANIE

Początek drugiej dekady dwudziestego pierwszego wieku. Samochód zatrzymuje się przed pewnym hotelem na Manhattanie. Otwierają się drzwi i ruszam do knajpy w New Jersey, gdzie mam potajemne spotkanie z Anthonym Colombo. Jego ojciec Joe – Joseph Colombo senior – w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych był podobno głową jednej z nowojorskich rodzin mafijnych. Ale sławę zyskał, dopiero gdy założył Ligę Praw Obywatelskich Amerykanów Włoskiego Pochodzenia, którą wykorzystywał do agresywnego sprzeciwiania się stereotypowemu prezentowaniu tej grupy społecznej w mediach i popkulturze. Przykładem jego działalności było zamieszanie wokół filmu Ojciec Chrzestny, którego powstanie początkowo starał się powstrzymać, ale ostatecznie pomógł go nakręcić.

W 1971 roku Joe Colombo został postrzelony podczas próby zamachu. Przez siedem lat, aż do śmierci, był sparaliżowany. Chciałem porozmawiać z Anthonym, który odgrywał kluczową rolę w kampanii ojca podczas kręcenia filmu, o czym pisałem w 2009 roku na łamach „Vanity Fair”. Zamierzałem poświęcić tej historii całą książkę.

Byłem nieco zaniepokojony. Anthony w 1986 roku został oskarżony o kilka przestępstw i w ramach ugody przyznał się do federalnego zarzutu oszustwa, co kosztowało go czternaście lat za kratkami. Spodziewałem się więc prawdziwego twardziela, zobaczyłem jednak eleganckiego pana po sześćdziesiątce, który wszedł do lokalu, podpierając się laską. Był miły i otwarty, ale nie do końca. Sam zamierzał napisać książkę i ostatecznie wydał ją w 2015 roku (*Colombo: The Unsolved Murder*, napisana wspólnie z Donem Caprią).

Książka Anthony'ego opowiadała o próbie zabójstwa jego ojca.

Moja – o kręceniu filmu, którego powstanie on i jego ojciec początkowo próbowali powstrzymać.

Sam fakt, że spotkałem się w knajpie w New Jersey z synem Joego Colombo, żeby porozmawiać o tym, jaką rolę odegrali w nakręceniu jednego z najwybitniejszych filmów w historii, świadczył o tym, jak niezwykły był proces powstawania *Ojca Chrzestnego*.

Zetknięcie tych dwóch potężnych sił – filmowców i gangsterów – to jedna z najbardziej fascynujących historii w kronikach kinematografii. Ale jej opowiedzenie, a także przywołanie innych niezliczonych opowieści związanych z powstawaniem filmu wymagało zanurkowania w bezdennej studni. Bo *Ojciec Chrzestny* dał początek całej dziedzinie badań, wielu książkom, artykułom, filmom dokumentalnym, wywiadom, dokumentom archiwalnym, spotkaniom po latach czy komentarzom.

W ramach wywiadów podczas zbierania materiałów do tej książki oraz pisania artykułu dla „Vanity Fair" rozmawiałem z niemal setką osób, od producentów filmowych i członków ekipy po główne gwiazdy i reżysera, Francisa Forda Coppolę, który odpowiedział na moje niezliczone pytania. Pośród wielu książek, z których czerpałem wiedzę, były: *The Godfather Legacy* Harlana Lebo, *The Godfather Book* Petera Cowiego, *The Godfather*

Notebook Francisa Forda Coppoli, *Hazardzista z Hollywood* Roberta Evansa, *Infamous Players* Petera Barta, *The Godfather Papers and Other Confessions* Maria Puzo, *Mario Puzo: An American Writer's Quest* M.J. Moore'a, *The Godfather Companion* oraz *Easy Riders, Raging Bulls* Petera Biskinda, *The Annotated Godfather* Jenny M. Jones, *Hollywood Godfather* Gianniego Russo oraz *Me and Marlon* Alice Marchak. Ta lista jest znacznie dłuższa i można ją znaleźć w wybranej bibliografii na końcu tej książki.

Niezastąpionym źródłem dla wszystkich badaczy *Ojca Chrzestnego* jest *The Godfather Journal* Iry Zuckermana, który był asystentem Francisa Forda Coppoli i spisał niezwykłą relację z codziennej pracy nad filmem. Ta wydana na początku 1972 roku stuczterdziestotrzystronicowa książka rzuca czytelnika w sam środek filmowego chaosu. Otrzymałem także dostęp do obszernych notatek sporządzonych przez stenografkę, którą Coppola zatrudnił do zapisywania przebiegu codziennych spotkań z ekipą produkcyjną. Materiały te dają bezpośredni wgląd w proces tworzenia arcydzieła. Do tego doszły liczne artykuły z gazet i czasopism – opublikowane przed rozpoczęciem zdjęć, w ich trakcie i po zakończeniu – oraz całe góry tekstów, badań i wywiadów, które zawdzięczamy wspaniałym ludziom kroczącym tą drogą przede mną. Wielu z nich zgodziło się porozmawiać ze mną o naszej wspólnej fascynacji *Ojcem Chrzestnym*.

Mam nadzieję, że wzbogaciłem ich godne podziwu osiągnięcia, jeszcze dokładniej opisując historię powstania tego filmu, niemal równie niezwykłą jak ta opowiedziana na ekranie. Filmu, który tak wielu ludziom otwiera oczy i dotyka tylu serc – od dnia jego premiery przed pięćdziesięciu laty aż do dziś.

Byłem jednym z tych oszołomionych widzów, którzy obejrzeli *Ojca Chrzestnego* w 1972 roku – studentem pierwszego roku college'u, który

zasiadł w sali kinowej, nie mając pojęcia o zakulisowych historiach opisanych w tej książce. Korzystając ze wspomnień zaangażowanych osób oraz dostępnych dokumentów, odtworzyłem niektóre ze scen – na tyle, na ile pozwoliły mi moje umiejętności oraz zgromadzone materiały.

…Dajcie mi tylko swoich biednych tłumy całe,
Obejmę ich gościnnie mymi ramionami.
Przyślijcie mi bezdomnych gromady niemałe,
Dla nich podnoszę lampę nad portu wodami.

Emma Lazarus, *Nowy kolos rodyjski*, 1883,
przekład Wiktor J. Darasz
Napis na cokole Statuy Wolności

Wierzę w Amerykę.
Amerigo Bonasera

Prolog
IDZIEMY NA MATERACE!

Chodźmy do łóżka – powiedział Robert Evans w swoim olbrzymim domu w Beverly Hills, który wybudował dzięki filmom.

Dom, znany jako Woodland, był „ukrytą oazą” – posiadłością w stylu regencji, „miniaturowym pałacem”, jak nazywał go Evans. Wybudowany na niemal hektarze prywatnego terenu i odgrodzony od świata, krył się w cieniu trzydziestometrowych platanów i tonął w zapachu tysięcy róż. Kiedyś należał do Grety Garbo, ale od czterdziestu lat z dumą zamieszkiwał go filmowy magnat, który zmienił podupadającą wytwórnię Paramount Pictures w dominującą siłę w świecie kinematografii.

Evans, impresario, który zaczynał w Nowym Jorku w branży kobiecej odzieży, a sławę i bogactwo zdobył jako aktor, producent i szef produkcji wytwórni filmowej, miał siedemdziesiąt osiem lat i głos stłumiony po przebytych udarach. Ale wciąż zachowywał bystrość umysłu, a w domu trzymał mnóstwo fotografii, na wypadek gdyby kiedykolwiek zawiodła go pamięć. Żył pośród wspomnień: duchów wielkich ludzi, którzy pojawiali się w jego posiadłości, umów, które w niej zawierał, filmów, które miały tam swoje pokazy, oraz rodzących się w tym miejscu miłości.

Był 2008 rok, a ja przyjechałem, żeby przeprowadzić z Evansem wywiad w związku z artykułem do „Vanity Fair” na temat jego najsłynniejszego filmu, *Ojca Chrzestnego*. Evans był na mnie gotowy. Jego

kamerdyner, Alan Selka, bardzo uprzejmy Anglik, otworzył drzwi i zaprowadził mnie do jadalni, gdzie czekałem na gospodarza przy stole pokrytym wycinkami z gazet i notatkami, które dotyczyły produkcji filmu i tego, co wydarzyło się po jej zakończeniu.

Kiedy pan domu wreszcie się pojawił, zrobił na mnie imponujące wrażenie. Miał zaczesane do tyłu czarne włosy, twarz opaloną na ciemny brąz, olśniewająco biały uśmiech i patrzył na mnie przez okulary z różowymi szkłami. Gdy zaczął wspominać film, jego głos był dźwięczny i melodyjny jak sonata wygrywana na wiolonczeli.

– To dziwniejsze niż fikcja – powiedział.

A potem Evans, legendarny uwodziciel, zaproponował, żebyśmy poszli do łóżka.

– Słucham? – wykrztusiłem.

Wyjaśnił, że w 2003 roku jego słynną salę kinową pochłonął pożar i od tamtej pory on i jego przyjaciele oglądają filmy w jego łóżku. Poszedłem za nim do głównej sypialni. W czasach swojej świetności Evans przyjmował tam tyle młodych gwiazdek, że pokojówka codziennie rano umieszczała obok jego filiżanki z kawą karteczkę z imieniem ostatniej zdobyczy, żeby nie pomylił się podczas śniadania. Evans został szefem produkcji w Paramount Pictures w 1966 roku, gdy miał zaledwie trzydzieści sześć lat. Przywrócił dogorywającą wytwórnię do życia i poprowadził ją znad grobu z powrotem do dawnej świetności dzięki takim hitom jak *Dziecko Rosemary*, *Love Story* czy *Ojciec Chrzestny*. Pomógł zrobić karierę swojemu kumplowi Jackowi Nicholsonowi, obsadzając go w 1974 roku w głównej roli w *Chinatown*. Miał siedem żon, wśród których były aktorki Ali MacGraw, Leslie Ann Woodward, Catherine Oxenberg oraz Miss America – Phyllis George.

A teraz Robert Evans, mistrz inscenizacji i uwodzenia, skupiał swoje niezwykłe zdolności perswazji na mnie. Pojawił się kamerdyner z jedzeniem i napojami i w sypialni przygotowano duży ekran telewizyjny, na którym miały być wyświetlane fragmenty *Ojca Chrzestnego*.

– Niech pan zdejmie buty – polecił Evans, gdy stanąłem obok łóżka, ogromnego i przykrytego futrzanymi narzutami. Chciał mi opowiedzieć pewną historię i mogło to trochę potrwać.

Dlatego wszedłem do łóżka Roberta Evansa, by wysłuchać opowieści o filmie, który zarazem przyniósł mu sławę i go zniszczył. Dzisiaj *Ojciec Chrzestny* znajduje się na wszystkich listach najważniejszych filmów w historii i jest uznawany za arcydzieło, w którym z każdą kolejną projekcją można odnaleźć jakiś nowy klejnot bądź nieznaną wcześniej prawdę. Ale jego powstawanie nie przypominało kręcenia żadnego innego filmu, ani przedtem, ani potem. Wyglądało na to, że najwybitniejszy hollywoodzki film o mafii powstawał niejako w kooperacji z gangsterami, ponieważ mafijni capo poszli na wojnę z twardzielami z branży filmowej i w niektórych wypadkach zamienili się z nimi miejscami – mafiosi stali się aktorami, a filmowcy kombinatorami. Nikt nie znał tej zakulisowej historii lepiej niż Evans, który sfinansował jej cienko przędącego autora, dał zielone światło dla ekranizacji, zatrudnił producenta i reżysera oraz sprawował pieczę nad procesem twórczym – według niektórych zbyt obsesyjnie jak na szefa produkcji wytwórni filmowej – aż w końcu obraz stał się światowym przebojem, a dla Evansa klątwą.

Wspomnienia Evansa prześlizgnęły się przez minione dziesięciolecia i zatrzymały na najważniejszym wieczorze w jego życiu – czternastym marca 1972 roku, gdy odbyła się światowa premiera *Ojca Chrzestnego*. Nowy Jork sparaliżowała niespodziewana burza śnieżna, ale o filmie było głośno jeszcze przed premierą, a Marlon Brando pojawił się na okładkach

„Life” i „Newsweeka”. I teraz on, Robert Evans, szef produkcji w Paramount Pictures, wchodzi do Loew’s State Theatre z trzecią żoną, aktorką Ali MacGraw, u jednego boku i sekretarzem stanu Henrym Kissingerem u drugiego.

„Kiedy zgasły światła i rozległa się muzyka Nino Roty, miałem wrażenie, że całe życie przelatuje mi przed oczami – napisał w 1994 roku w autobiografii *Hazardzista z Hollywood*. – Patrząc na ten imponujący pokaz, czułem, że wszystko w moim życiu prowadziło właśnie do tej chwili”.

Dwie godziny i pięćdziesiąt sześć minut później Diane Keaton spytała Ala Pacino, czy to on był odpowiedzialny za te wszystkie zabójstwa, napisał Evans.

„Nie”, skłamał Pacino.

Potem na ekranie pojawiły się napisy. Evans siedział w ciemnej sali razem z całą resztą oszołomionej widowni. „Żadnych oklasków – napisał. – Ani jednego dźwięku. Tylko cisza”.

To prawdziwy hit, pomyślał i zwrócił się do MacGraw oraz Kissingera, którzy mieli poważne miny.

Ale to nie był hit, tylko kulturowy fenomen. Widzowie mieli w oczach łzy. Gdy zapaliły się światła, Kissinger odwrócił się do Evansa.

„Bob, kiedy widownia płacze po śmierci gangstera, który na jej oczach zabił setki ludzi, mamy do czynienia z arcydziełem”, stwierdził.

Po pokazie, podczas szalonego przyjęcia w sali balowej hotelu St. Regis, Evans odgrywał rolę mistrza ceremonii, który wszystkich wszystkim przedstawiał – scenarzystę, reżysera, obsadę. Wkrótce mieli się stać legendami, a Paramount była na najlepszej drodze, by zostać jedną z najbogatszych i najpotężniejszych wytwórni w Hollywood.

– *Ojciec Chrzestny* zarobił więcej w pół roku niż *Przeminęło z wiatrem* przez trzydzieści sześć lat – powiedział Evans. – Po raz pierwszy w historii film miał premierę w czterystu kinach.

Jednocześnie *Ojciec Chrzestny* osiągnął coś, co dotychczas w Hollywood wydawało się niemożliwe: stał się zarazem dziełem sztuki i przebojem.

– Wrzaski, kłótnie, groźby, które pojawiały się nieprzerwanie od pierwszego dnia zdjęć… To wszystko było tego warte – podsumował Evans.

Przez chwilę milczał, wspominając batalie – o scenariusz, obsadę, plenery, budżet – które mogły zatopić film jeszcze przed nakręceniem pierwszej sceny.

– Cóż to były za kłótnie… – Westchnął. – Nieziemskie.

Pięćdziesiąt lat po premierze o *Ojcu Chrzestnym* napisano już tak wiele, a jednak niektóre kwestie pozostają przemilczane albo są błędnie interpretowane. Niektóre relacje mają więcej wspólnego z hollywoodzką legendą niż z faktami, ponieważ pewne zaangażowane w produkcję osoby starają się wyolbrzymić swoją rolę w powstaniu filmu. Właśnie dlatego „część rzeczy, które powiedziano i napisano o *Ojcu Chrzestnym*, jest nieprawdą”, skwitował Peter Bart, który od początku uczestniczył w kręceniu obrazu jako zastępca Evansa w Paramount.

Chciałem się dowiedzieć, jak ten film powstawał – „za kulisami i przed ekranem”, jak to ujął Evans. Przy okazji miałem nadzieję, że nie tylko poznam sekrety samego filmu, ale także dowiem się czegoś więcej o procesie tworzenia wielkiej, ponadczasowej sztuki. Przez lata gromadzenia materiałów i toczenia rozmów ze wszystkimi, od szefów wytwórni filmowych po wspólników mafii, starałem się przebić przez nagromadzenie sprzecznych narracji i sporów, które wciąż toczyły się

wokół *Ojca Chrzestnego*. Okazało się, że prawdziwa historia miała wiele wspólnego z człowiekiem, w którego łóżku wylądowałem – łączyła w sobie brutalną siłę, artyzm, potrzeby rynku, geniusz i głupie szczęście. Evans zmarł dwanaście lat po swoim wyznaniu, ale dziś, po upływie pół wieku od premiery *Ojca Chrzestnego*, film, na który postawił, zyskał mityczny status i stał się integralną częścią amerykańskiej zbiorowej świadomości. Adaptacja jednej z najbardziej poczytnych powieści wszech czasów tchnęła nowe życie w Hollywood, ocaliła Paramount Pictures, przedstawiła światu Francisa Forda Coppolę, jednego z najwybitniejszych reżyserów nowej ery kina, stworzyła nowe pokolenie gwiazd filmowych, przyniosła bogactwo scenarzyście, reżyserowi i producentowi, a także stała się zarzewiem wojny między dwiema największymi amerykańskimi potęgami: rekinami z Hollywood i żołnierzami mafii.

– To najlepszy film, jaki kiedykolwiek nakręcono – powiedział mi Evans tamtego dnia w łóżku. – Przełamał barierę. To była opera, nowi twórcy, genialne pomysły i do tego walka z organizacją. A ja uwielbiałem walczyć z organizacją.

– Z jaką organizacją pan walczył? – spytałem.

– Z Paramount – wyjaśnił, przy czym nie chodziło mu o samą wytwórnię, tylko o sposób, w jaki od zawsze kręcono filmy. – No i z Chłopakami – dodał, mając na myśli mafię. – Są tacy sami. Skupiają się tylko na pieniądzach. A ja chciałem dotknąć magii. Według mnie magia jest bardziej trwała. Dlaczego Mozarta zapamiętano znacznie lepiej niż Napoleona? Ponieważ świat sztuki zapada w pamięć bardziej niż świat chciwości.

Jak na zawołanie światła w sypialni przygasły. Ekran zbudził się do życia, zabrzmiała ścieżka dźwiękowa i słynna obsada zaczęła paradować przed naszymi oczami, niczym odznaczeni żołnierze, którzy wygrali długą

i trudną wojnę. *Ojciec Chrzestny* jeszcze raz roztoczył swój hipnotyzujący czar. Ale jego fabułę przytłoczyła opowieść o tym, w jaki sposób powstał. Ta historia zaczęła się na długo przed zapisaniem pierwszych słów na papierze, od płonącego ciała, miast sparaliżowanych strachem i prawdziwych przestępców, którzy przeżyli, by ujawnić świat przemocy i zdrady, jakiego nie wymyśliłby żaden pisarz.

1
„PO PROSTU DLA NICH ZABIJAM”

Trudno było ocenić, czy to ludzkie zwłoki.

Oblane benzyną i podpalone, leżały na środku dwuipółmetrowego kręgu wypalonego w trawie, jak jakiś szalony symbol z piekła rodem. Ręce związane za plecami, a wokół szyi – niczym garota – plastikowy sznur do bielizny. Połamane żebra i szczęka, pęknięta czaszka, wybite zęby. Oczy brutalnie wypalono – zapewne palnikiem – a całe ciało pokrywały rany szarpane w miejscach, z których usunięto kilkanaście kilogramów mięsa. Co najgorsze, temu człowiekowi odcięto genitalia i wepchnięto je do ust, ponieważ „groził, że zacznie mówić”, jak napisał agent FBI. I wszystko to zrobiono, gdy mężczyzna żył, podczas kilkudniowych niewyobrażalnych tortur.

Kiedy znaleziono ciało, w Święto Dziękczynienia w 1961 roku, pojawił się jeden kluczowy trop: pojedynczy odcisk palca. Ofiarą był Alberto Agueci, piekarz z Toronto, który w rzeczywistości zajmował się importowaniem heroiny z Włoch, do czego wykorzystywał włoskich imigrantów podróżujących statkami do Ameryki z walizkami wyposażonymi w fałszywe dno. Był to lukratywny interes, dopóki Alberto nie wszedł w drogę Stefanowi Magaddino, mafiosowi z Buffalo w stanie Nowy Jork. To właśnie makabryczne zabójstwo Agueciego i obietnica zemsty, którą złożył jego brat, pozwoliły światu zajrzeć za kulisy

funkcjonowania zbrodniczego syndykatu znanego jako La Cosa Nostra. Człowiek, który obnażył ten sekretny świat, gangster średniego szczebla, Joseph Valachi, był współpracownikiem zakrwawionego trupa z fiutem w ustach.

W 1959 roku Valachiemu postawiono federalny zarzut handlu narkotykami i po trzech miesiącach, które spędził ukryty w przyczepie mieszkalnej w Connecticut, aresztowano go i przekazano do Nowego Jorku. Valachi rozpaczliwie pragnął uniknąć więzienia i po wyjściu na wolność za kaucją nie stawił się na procesie. Wtedy Agueci złożył mu propozycję. Spotkali się w barze Maggie’s, kilka przecznic od dworca Grand Central. Agueci powiedział, że może przemycić Valachiego do Kanady, by ten na jakiś czas zaszył się w Toronto.

Rok później obaj zostali skazani – z siedemnastoma innymi osobami – w związku z zaangażowaniem się w przemyt heroiny wartej sto pięćdziesiąt milionów dolarów. Kiedy razem siedzieli w areszcie, Valachi słuchał, jak Agueci wścieka się na Magaddina, który miał wpłacić za niego kaucję, a tymczasem pozwolił mu gnić za kratkami. Valachi ostrzegał, że jeśli Magaddino – zwany Grabarzem, ponieważ jego rodzina prowadziła dom pogrzebowy – dowie się o tych pretensjach, Agueciego może czekać los gorszy od więzienia.

Agueci nie posłuchał rad. Zagroził, że powie policji o roli, jaką Magaddino odegrał w przemycie narkotyków, jeśli ten nie wyciągnie go z aresztu. To był duży błąd. Kiedy jego żona sprzedała dom i zapłaciła kaucję, Alberto Agueci wrócił do Toronto, a następnie udał się do Buffalo na spotkanie z Magaddinem. Wkrótce znaleziono jego zmasakrowane zwłoki na polu kukurydzy na przedmieściach Rochester.

Na nieszczęście dla Valachiego brat Agueciego, Vito, poprzysiągł zemstę. Kiedy usłyszał o zabójstwie Alberta, uznał, że Valachi to kapuś. Ta

informacja dotarła do Vita Genovese, szefa nowojorskiej rodziny mafijnej, i ten doszedł do takiego samego wniosku. Kiedyś był blisko związany z Valachim, zaliczał się do jego żołnierzy, a nawet gościł na jego weselu. Ale w 1962 roku obaj wylądowali w więzieniu w Atlancie i więzy przyjaźni pękły. Vito Genovese chciał, by Valachiego spotkał taki sam los jak Alberta Agueciego, zanim zacznie sypać.

W areszcie Valachi na każdym kroku widział zagrożenia, prawdziwe i wymyślone. Zwłaszcza po tym, jak otrzymał od Vita Genovese pocałunek, który uznał za „pocałunek śmierci”. Ale sam był zabójcą, więc gdy zbliżył się do niego jeden z więźniów, którego uznał za zamachowca, roztrzaskał mu czaszkę. Okazało się, że mężczyzna był niewinną ofiarą niezwiązaną z Vitem Genovese ani innymi mafijnymi rodzinami, i Valachiego skazano za zabójstwo.

Rozpaczliwie szukając ochrony, zrobił użytek z jedynej rzeczy, która mogła go uchronić przed makabrycznym losem, jaki spotkał Alberta Agueciego: ze swoich ust. Zaczął rozmawiać – najpierw z FBI, a potem z podkomisją senacką. Zeznawał jako naoczny świadek, stał się więc najsłynniejszym gangsterem informatorem w historii.

Valachi nie był pierwszym żołnierzem mafii, który stanął przed obliczem Kongresu. W 1951 roku rozpoczynający kadencję senator z Tennessee, Estes Kefauver, prowadził transmitowane przez telewizję przesłuchania gangsterów w czternastu miastach w Stanach Zjednoczonych. Cały kraj oglądał je z zapartym tchem. Przesłuchania okazały się niewyobrażalnym hitem dla raczkującej branży telewizyjnej – obejrzało je około trzydziestu milionów Amerykanów. „Nigdy wcześniej cały naród nie był tak zafascynowany jakąś sprawą – donoszono w prasie. – Senackie dochodzenie w sprawie międzystanowych przestępstw stało się jedynym tematem rozmów wśród obywateli”.

Gwoździem programu było zeznanie mafiosa, którego uznawano za „szefa wszystkich szefów”, Franka Costello, potężnego przywódcy rodziny Luciano, który porwał widzów, chociaż przez większość czasu kamera pokazywała tylko jego dłonie. Costella filmowano od szyi w dół, nieudolnie starając się ukryć jego tożsamość. Nie był skłonny do współpracy, unikał odpowiedzi na pytania, aż w końcu oznajmił chrapliwym głosem, że ma zapalenie gardła, i przerwał przesłuchanie. Mimo wszystko jego zeznania stały się hitem. „Costello został pierwszą gwiazdą pozbawioną twarzy – donosił „New York Times” na pierwszej stronie. – Same jego dłonie wystarczą, by porwać widzów”.

Jeszcze trudniejsze dla Kefauvera okazało się zbadanie związków Hollywood z mafią. Jego komisja utrzymywała, że ma zdjęcia Franka Sinatry – przez lata plotkowano o jego powiązaniach z przestępczością zorganizowaną – rozmawiającego z gangsterami. Jeśli chodzi o głównego świadka, komisja z wielką pompą zapowiadała zeznania Sidneya Korshaka, mafijnego prawnika, który niegdyś reprezentował współpracowników Ala Capone w Chicago, a następnie stał się jednym z głównych graczy w Hollywood i wkrótce miał objąć funkcję consigliere Roberta Evansa, wicedyrektora wytwórni Paramount odpowiedzialnego za produkcję. „O wpływach pana Korshaka świadczyło to, że gdy w 1961 roku w czasie spotkania związku zawodowego kierowców niespodziewanie pojawił się w jednym z hoteli w Las Vegas, od ręki otrzymał największy apartament, z którego wyproszono dotychczasowego gościa: prezesa związku, Jimmy’ego Hoffę”, donosił „New York Times”.

Ale chociaż Kefauver zapowiadał prawdziwe objawienie, jego komisja nie zdołała wydobyć niczego z Korshaka, który dbał o swoją pozycję w branży filmowej, trzymając się z dala od blasku reflektorów. Korshak „nie miał zamiaru dać się zdemaskować – napisał w swojej książce

Infamous Players Peter Bart, producent wykonawczy w Paramount podczas kręcenia *Ojca Chrzestnego*. – Przed planowanym przesłuchaniem umówił się na prywatne spotkanie z Kefauverem w hotelu w Chicago i rzekomo pokazał zdjęcia przedstawiające senatora w towarzystwie dwóch nieletnich dziewczyn. Kefauver zerknął na fotografie i odwołał przesłuchanie". (Według niektórych źródeł chodziło o młodą kobietę).

Ta scena pojawiła się, nieco zmieniona, w drugiej części *Ojca Chrzestnego* i pokazywała zakulisowe działania Korshaka, które miały na celu zadbanie o sukces pierwszej części filmu.

W 1963 przyszła kolej Valachiego na to, by stanął przed Kongresem. Robert Kennedy, który został mianowany prokuratorem generalnym przez brata, prezydenta, domagał się od FBI informacji dotyczących działań mafii, których Biuro nie posiadało. „Jeśli nie przeprowadzimy zmasowanego ataku na przestępczość zorganizowaną z wykorzystaniem broni i technik równie skutecznych jak te stosowane przez bandytów, ci nas zniszczą", ostrzegał Robert Kennedy kilka lat wcześniej.

Wtedy na scenę wkroczył Valachi, gangster rozpaczliwie szukający drogi ucieczki. Prawdziwości tego, co opowiedział FBI, dowiodły nagrania z federalnych podsłuchów, które założono najważniejszym członkom amerykańskiej mafii. To Valachi ujawnił, że sekretne określenie „Cosa Nostra", oznaczające „Nasza Sprawa", było używane przez członków zorganizowanej grupy przestępczej do opisywania ich organizacji, która wkrótce miała zasłynąć jako „mafia".

Mafia nie chciała pozwolić Valachiemu na zeznawanie przed Kongresem, dlatego zleciła jego zabójstwo, wyznaczając sto tysięcy dolarów nagrody dla tego, kto go zlikwiduje. Ale było za późno. We wrześniu 1963 roku miliony Amerykanów włączyły telewizory, żeby obejrzeć przesłuchanie Valachiego, który ze szczegółami opowiadał przed

Kongresem o tajnikach działania mafii: o tym, jak przestępcze rodziny podzieliły się największymi amerykańskimi miastami, o tym, że miasta kurorty, takie jak Las Vegas czy Miami, były „otwarte” dla wszystkich grup, i wreszcie o tym, że każda z rodzin działała, przestrzegając ściśle określonej hierarchii, od najpospolitszych żołnierzy, przez capo, aż po – sam użył tego określenia – Ojca Chrzestnego.

Valachi, jako zaufany żołnierz, był jednym z egzekutorów mafii i otrzymywał rozkazy od ludzi na samym szczycie. „Po prostu dla nich zabijam – wyznał głębokim, chrapliwym głosem przed kamerami, podczas gdy gangsterów w całej Ameryce świerzbiły ręce, by go dopaść. – Kto wojuje pistoletem i nożem, ten ginie od pistoletu i noża”.

To była niezwykła i historyczna chwila. Zeznania Valachiego pozwoliły większości Amerykanów po raz pierwszy zajrzeć za kulisy działania mafii. To określenie zrodziło się w dziewiętnastym wieku na Sycylii i pochodziło od przymiotnika *mafiusu*, oznaczającego pewność siebie, dumę i pychę, ale zrobiło furorę dopiero w Ameryce, gdy w dziewiętnastym wieku zubożali Sycylijczycy zaczęli emigrować do Nowego Orleanu. W 1869 roku w „New Orleans Times” odnotowano, że Druga Dzielnica miasta „została opanowana przez niesławnych sycylijskich morderców, fałszerzy i włamywaczy, którzy w ciągu ostatniego miesiąca zawiązali rodzaj spółki w celu plądrowania miasta i zakłócania spokoju”.

Na przestrzeni następnych stu lat zasilana kolejnymi falami włoskich imigrantów mafia stale rozszerzała swoje terytorium i ekonomiczne wpływy, przejmując kontrolę nad wieloma nielegalnymi procederami, od hazardu i prostytucji po handel alkoholem, zakazanym w czasie prohibicji, oraz narkotykami.

Surowa i rzeczowa relacja Valachiego dotykała jednak czegoś głębszego i bardziej emocjonalnego, czego nie była w stanie uchwycić komisja

senacka. Nie chodziło o krwawe zabójstwa, sekretny żargon czy potężne przestępcze przedsięwzięcia. Ta opowieść miała mityczny wymiar; przeplatały się w niej motywy rodziny i brutalności, lojalności i zdrady, ojców i synów, imigracji i amerykańskiego snu. Ukazać jej esencję, jej surową i potężną moc mógłby tylko ktoś o niezwykłym talencie do opowiadania historii, współczesny Szekspir, Homer czy Wergiliusz, zdolny zgłębić najczarniejsze otchłanie ludzkiej natury i wydobyć z nich coś istotnego i prawdziwego. Ale człowiek, który ostatecznie wykorzystał dramatyczny potencjał tych przesłuchań, był spłukanym niepozornym pisarzem, leżącym na kanapie w swoim przeciętnym domu na przedmieściach Nowego Jorku i tak jak wszyscy wlepiającym wzrok w ekran telewizora. Pisarz, który, jak utrzymywał, nigdy nawet nie spotkał prawdziwego gangstera, a jednak stworzył fikcyjną opowieść tak autentyczną, że wydawała się prawdziwa; sagę, którą mafia uznała za własną, bo doskonale przedstawiała ich język i wartości. Nieudacznik, który kiedyś leżał w rynsztoku, patrzył na nocne niebo i obiecywał sobie, że pewnego dnia uwolni się od długów, porzuci swoje nieudane życie i odrodzi się jako pisarz.

Ten człowiek nazywał się Mario Gianluigi Puzo.

2
CZŁOWIEK W RYNSZTOKU

Mario Puzo, jak sam przyznał, „błyskawicznie się staczał”.

Jedyne, czego nie był pewien, to która z jego słabości go zabije.

Może jedzenie: makarony i inne włoskie przysmaki, które towarzyszyły mu od małego, albo chińskie dania na wynos, zawsze podawane razem ze spaghetti, czy nocne przekąski, przez które nabawił się cukrzycy i zmagał się z chorobą serca. A może będzie to hazard, w który wciągnął się już w dzieciństwie, gdy grał z kolegami w rzucanie monetami do celu, by potem przerzucić się na pokera i na koniec na obstawianie wyścigów konnych i meczów, przez co stale był zadłużony u lichwiarzy, znajomych i rodziny. A może pisarstwo: niekończący się trud i upokarzająco niskie honoraria za fikcję literacką, której tworzenie pożera mnóstwo czasu, podczas gdy uprzejme recenzje i licha sprzedaż nie są w stanie zapewnić utrzymania rosnącej głodnej rodzinie i sfinansować nienasyconego nałogu hazardowego.

Kiedy Valachi zeznawał przed Kongresem, Puzo miał już dwadzieścia tysięcy dolarów długów, wydawca zamierzał wkrótce odrzucić jego książkę, a FBI prowadziło przeciwko niemu postępowanie. Żaden z bukmacherów, których odwiedzał, nie postawiłby złamanego centa na to, że Mario zostanie kiedyś jednym z najbardziej poczytnych pisarzy w Ameryce, ustanowi nowy rekord sprzedaży egzemplarzy w miękkiej

oprawie i będzie współautorem scenariuszy filmów, które zostaną nagrodzone ośmioma Oscarami.

Puzo wychował się w biednej kamienicy w Hell’s Kitchen, wtedy najgorszej części miasta, której nazwa dobrze odzwierciedlała panujące tam zdeprawowanie. Ale historia Maria Puzo, podobnie jak powieści, które napisał, zaczęła się na wsi we Włoszech. Jego matka, Maria Le Conti, wychowała się na wzgórzach niedaleko Neapolu. Jej rodzina była tak uboga, że Maria nie mogła nawet skosztować szynki ze świni, którą zabijali raz do roku – mięso było zbyt cenne, by sami mogli je zjeść. Uciekając przed biedą w ojczyźnie, Maria przypłynęła do Nowego Jorku i wyszła tu za mąż za włoskiego imigranta, równie ubogiego jak ona, dokera, którego ledwie znała i którego nie zdążyła lepiej poznać. Zginął w wypadku w porcie, pozostawiając ją z czwórką małych dzieci.

Wkrótce znalazła kolejnego konkurenta, pracownika kolei Antonia Puzo, i poprosił ją o rękę. „Być może z niewiedzy, być może ze współczucia, a może z miłości – pisał Mario o swoim ojcu. – Nikt tego nie wiedział. Był tajemnicą, niebieskookim Włochem z południa”.

Antonio i Maria mieli razem trójkę dzieci. Piętnastego października 1920 roku na świat przyszedł ich syn Mario, przyszły pisarz, którego rodzice byli analfabetami, podobnie jak ich przodkowie.

Wkrótce już siedmioro dzieci kręciło się po ciasnym mieszkaniu w Hell’s Kitchen, z widokiem na tereny należące do nowojorskiej linii kolejowej, gdzie – jak wspomina Puzo – „stała cała masa cuchnących wagonów, z których wyładowywano bydło i świnie przeznaczone na rzeź”.

W czasach prohibicji dzielnica była pełna nielegalnych destylarni i rządziły nią gangi, które stopniowo przekształciły się w zorganizowane rodziny przestępcze. Kiedy nastał wielki kryzys, Hell’s Kitchen miała już sławę „najniebezpieczniejszego miejsca na amerykańskim kontynencie”.

Puzowie byli biedni, ale zajmowali „najlepsze mieszkanie przy Dziesiątej Alei”, napisał Mario w 1971 roku w eseju *Choosing a Dream*.

Lokal znajdował się na ostatnim piętrze, składał się z sześciu pomieszczeń, miał wyjście na dach i schody ewakuacyjne za oknem w kuchni, którędy młody Mario mógł się wymykać w ciepłe letnie wieczory. „Pamiętam, że było nam wygodnie, mimo że to były slumsy”. Tutaj, w „sercu neapolitańskiego getta”, życie nie przypominało *West Side Story*. „Nigdy nie słyszałem, żeby któryś z Włochów śpiewał – wspominał Mario. – Żaden z dorosłych, których znałem, nie był uroczy, kochający ani wyrozumiały. Wszyscy sprawiali wrażenie szorstkich, wulgarnych i skłonnych do obelg”.

Rodzina dobrze jadała. „Moja matka zawsze sięgała wyłącznie po najlepszą importowaną oliwę i najlepsze włoskie sery”.

Ojciec miał łatwy dostęp do towarów transportowanych wagonami, więc mogli zdobywać świeże produkty bez konieczności płacenia marży narzucanej przez sklepy. Jedzenie, cudowne włoskie jedzenie, stało się życiową pasją Maria.

Antonio nie wytrzymał z nimi długo. Kiedy zdiagnozowano u niego schizofrenię, porzucił rodzinę, pozostawiając dwunastoletniego Maria i żonę z siódemką dzieci do wykarmienia. Puzowie musieli żyć z zasiłku. Pewnego razu szkoła Maria zaapelowała do uczniów, by przynieśli jedzenie w puszkach przeznaczone na pomoc ubogim. „Nauczyciele chyba nie zdawali sobie sprawy, że to my byliśmy ubodzy – wspominał Mario. – My również nie byliśmy tego świadomi”.

Każdy z dzieciaków z Hell’s Kitchen „ukradł puszkę jedzenia z lokalnego sklepu spożywczego”.

Dzieci kradły lód z wagonów chłodni na bocznicach i zarabiały „łatwe pieniądze”, sprzedając jedwab podkradany z ciężarówek obsługujących

fabryki ubrań przy Trzydziestej Pierwszej Ulicy. Oszustwa i drobne kradzieże były częścią ich edukacji, tak samo jak nauka czytania czy matematyka, a matka zachęcała Maria do nauki. Kiedy miał dziesięć albo jedenaście lat, do ich mieszkania wpadł złodziej kurczaków ścigany przez policjantów. Matka kazała funkcjonariuszom się zatrzymać. „Wierzyła, że ten człowiek miał prawo ukraść kurczaki, a ona miała prawo je od niego kupić”.

Jeden z wujków Puza, pomocnik kucharza w słynnej włoskiej restauracji, codziennie wynosił z lokalu pod koszulą „sześć jajek, kostkę masła i niewielką torebkę mąki” i przez trzydzieści lat zarobił tyle na ich sprzedaży, że mógł kupić dom na Long Island dla siebie, kolejny dla syna, a trzeci dla córki. Jeden z kuzynów, wykorzystując dyplom z college’u i materiały „pożyczane” z fabryki, w której pracował, produkował wosk do podłóg i sprzedawał go, chodząc od drzwi do drzwi.

Przestępstwa się opłacały. Były sposobem – czasami jedynym – by biedacy, którzy tkwili na pozbawionych perspektyw słabo płatnych posadach, mogli awansować do klasy średniej. Mimo to Mario, który widział wokół możliwości nielegalnego zarobku, nie łamał prawa. „Miałem ochotę zejść z dobrej drogi, ale nigdy nie trafiła się okazja – napisał. – Włoskie struktury rodzinne były zbyt potężne”.

Najtwardszą i najgroźniejszą osobą w jego życiu była matka. Maria trzymała w domu policyjną pałkę, którą groziła swoim niepokornym dzieciom. Nie wiedzieli, skąd ją wzięła, chociaż nikt nie miał wątpliwości, że byłaby w stanie podprowadzić ją śpiącemu gliniarzowi. Kiedyś zobaczyła, jak brat Maria wymyka się z pracy i wozi swoim poobijanym fordem model T miejscowe dziewczyny. Chwyciła kostkę brukową i „grzmotnęła nią w błotnik auta”.

Mario Puzo wzorował się na matce, tworząc postać matrony Lucii w autobiograficznej powieści z 1965 roku, *Dziesiąta Aleja*. W jednej ze scen Lucia Santa gani syna za to, że wyszedł z domu, zanim wykonał swoje obowiązki. Zamiast pałki policyjnej trzyma w garści wałek i grozi: „Klnę się na Jezusa Chrystusa, że to cię uczyni widzialnym. Nabierzesz takiego fioletowosinego koloru, że nawet gdybyś był Duchem Świętym, to zniknąć nie dasz rady. A teraz jedz. Potem posprzątasz ze stołu, pozmywasz i zamieciesz podłogę". Puzo twierdził, że bez matki nigdy nie stworzyłby dona Corleone, którego głos i sposób wysławiania się w dużej mierze były zainspirowane Marią. „Za każdym razem, gdy Ojciec Chrzestny otwierał usta, w głowie słyszałem głos matki – napisał w przedmowie do nowego wydania swojej powieści w 1996 roku. – Słyszałem jej mądrość, bezwzględność i niezrównaną miłość do rodziny oraz samego życia, czego w tamtych czasach nie ceniono u kobiet".

Matka dostarczyła mu materiał nawet do niektórych krwawych scen. „Wiele fragmentów to prawdziwe historie, które mi opowiadała – zwierzał się prasie. – Na przykład scena, w której mężczyzna łapie do kapelusza krew ze swojego poderżniętego gardła".

Nasiona *Ojca Chrzestnego* wzrastały na glebie dziecięcych doświadczeń Maria. Pewnego wieczoru rodzinę wystraszył głośny hałas. Puzo tak opisywał to w 1970 roku w artykule *How the Mafia Makes Friends* (Jak mafia zdobywa przyjaciół):

> Sąsiad z naprzeciwka wrzucił do naszego mieszkania broń palną zawiniętą w koc i poprosił moją matkę, żeby ją dla niego przechowała, ponieważ policja puka do jego drzwi. Matka mu pomogła (chociaż, jak większość włoskich matek, dostawała histerii, gdy mój starszy brat choćby dostał mandat za przekroczenie prędkości. Mawiała, że to hańba dla rodziny).

Następnego dnia sąsiad zapukał do drzwi Puzów.

– Macie moje rzeczy? – zapytał.

Od tamtej pory właściciel broni został „obrońcą” rodziny. „Przemówił do rozsądku” gospodarzowi, który próbował wyrzucić Puzów za to, że trzymali w mieszkaniu psa.

> Pewnego dnia spytał, czy chcielibyśmy dostać ładny dywan, a kiedy matka przytaknęła, poprosił, by pozwoliła synowi z nim pójść. Mój brat miał wtedy dwanaście albo czternaście lat. Facet bierze go do jakiegoś domu i zaczynają zwijać bardzo drogi dywan. Nagle ktoś puka do drzwi. Facet wygląda przez okno i wyciąga broń. Mój brat uświadamia sobie, że to nie jest jego dom ani jego dywan.

Ta znajomość przynosiła im dalsze zyski.

> Uczynny sąsiad dbał o to, by dostarczano nam węgiel i żebyśmy dostawali nie jeden, ale trzy kosze na Święto Dziękczynienia od lokalnego klubu politycznego. Dzieci w mojej rodzinie nazywały go Ojcem Chrzestnym, podobnie jak amerykańskie dzieci w małych miasteczkach nazywają każdego starszego sąsiada wujkiem.

Wtedy Puzo po raz pierwszy usłyszał określenie, które miało wpłynąć na jego los.

> On oczywiście należał do mafii. Matka wiedziała, że łamał prawo, ale skoro robił to także dla nas, to jak moglibyśmy go osądzać? Jak moglibyśmy odmówić mu filiżanki kawy albo zaproszenia na kolację? Słowo „mafia” nigdy nie przychodziło nam na myśl. Nasz sąsiad był serdecznym i szczodrym człowiekiem i nigdy nie sądziliśmy, że mógłby zabijać za pieniądze.

W końcu zrozumiał, że „właśnie w taki sposób mafia pozyskuje polityków, policjantów, sędziów i prawników. Przyjaźń i przysługi, sympatyczni ludzie służący pomocą w potrzebie. Ale w końcu trzeba się za to odwdzięczyć”.

A zresztą do kogo miałaby się zwrócić uboga rodzina z kamienicy? Przecież nie do policji albo sądów, o czym boleśnie przekonał się starszy

brat Maria, który wpłacił trzysta dolarów zaliczki – na co oszczędzali z narzeczoną przez ponad rok – za meble i kilka dni później dowiedział się, że handlarz splajtował. Brat Puza wszedł na drogę sądową i dopiął swego, „ale dopiero po roku ciężkiej pracy, nieustępliwości i nerwów, które odbiły się na jego zdrowiu – napisał Puzo. – Gdybyśmy tylko wciąż mieli kontakt z naszym Ojcem Chrzestnym i jego kocem z bronią”.

Niestety, mężczyzna w tajemniczych okolicznościach zniknął z Hell’s Kitchen i słuch o nim zaginął.

Pani Puzo bardzo się starała, by młody Mario nie zszedł na złą drogę. Najbardziej przejmowała się nie bronią, tylko dziewczętami. Kiedy pewnej nocy przyłapała go na późnym powrocie do domu, nakrzyczała na niego, że będzie zmuszony ożenić się z dziewczyną, z którą się spotyka, jeśli wpędzi ją w kłopoty. „Żałowałem, że się myliła – wspominał. – Byłem zbyt nieśmiały, żeby mieć szansę na randkę. Wracałem do domu o czwartej nad ranem, ponieważ starałem się zbić fortunę przy stole do pokera”.

Hazard – to był jego nałóg. Puzo rzucał drobniakami do celu w Hell’s Kitchen i grał w pokera z kumplami w Wigilię. Miał nienasycony apetyt na karty i wkrótce „grywał w pokera z najtwardszymi robotnikami pod latarnią” lub na tyłach sklepów spożywczych. „Sporo grywałem w przerwach między robieniem sportowej kariery przy Dziesiątej Alei i czytaniem Dostojewskiego”.

W szkole średniej Commerce przy Zachodniej Sześćdziesiątej Ulicy nauczyciele powiedzieli mu, że ma predyspozycje do tego, by zostać pisarzem. A kiedy odkrył Dostojewskiego, znalazł motyw, który miał zdominować jego pracę: siły zła. W Dostojewskim widział pokrewną duszę, która rozumie magnetyczną siłę pisarstwa i hazardu. „Już zbliżając się do sali gry, z odległości dwóch pokoi, zaledwie słyszę dźwięk przesypywanych pieniędzy, prawie że dostaję drgawek”, pisał Dostojewski w *Graczu*. Te

słowa niewątpliwie przemówiły do Puza, który wiedział, jakie emocje przynoszą idealne rozdanie w kartach i idealne zdanie zapisane na papierze, i zdawał sobie sprawę, że żadne z nich nie jest dobrym sposobem zarabiania na życie.

Był skłonny przyznać się matce tylko do jednej ze swoich słabości. Dlatego w wieku szesnastu lat oznajmił jej, że zostanie sławnym pisarzem. Jak potem wyznał, matka „po prostu uznała, że mi odbiło".

Dla Marii – która „nigdy nie słyszała o Michale Aniele ani nie umiała zapisać własnego nazwiska" – było czymś niewyobrażalnym, że syn mógłby zostać artystą, pisał Puzo. „W końcu jej jedynym marzeniem związanym z przybyciem do Ameryki było zarabianie na chleb".

College nie wchodził w grę. „W naszej okolicy znajdowały się dwie szkoły średnie; matka i siostra zdecydowały, że powinienem pójść do tej, która nie przygotowywała do studiów".

Później chłopiec, który w przyszłości miał napisać: „Moi przodkowie zapewne od tysiąca lat byli analfabetami", spytał siostrę, dlaczego nie zachęcała go, by poszedł do college'u. „Bo byłeś głupi", odparła.

Maria chciała, by syn został urzędnikiem kolejowym – „to była jej największa ambicja".

Kraj wciąż tkwił w szponach wielkiego kryzysu, więc stałe godziny pracy i pensja były tylko marzeniem. Inni mężczyźni w rodzinie Puzów bez wyjątku pracowali na kolei. Ale Mario nie miał odpowiedniego temperamentu; jego dorywcza praca kuriera, której nienawidził, okazała się ślepym zaułkiem. Szkolne lata zbliżały się jednak ku końcowi i mimo fatalnych doświadczeń w dotychczasowej pracy wyglądało na to, że chłopak utknie na kolei, czego się obawiał.

W 1939 roku spróbował uciec: zapisał się do Cywilnego Korpusu Ochrony Przyrody, działającego w ramach jednego z programów Nowego

Ładu, dzięki któremu został posłany na zachód, aż do Nevady, gdzie miał ulepszać i rozbudowywać stanowe drogi wodne i systemy irygacji. Bugsy Siegel i jego sojusznicy w świecie przestępczości zorganizowanej jeszcze nie wyczarowali Las Vegas na środku pustyni, ale Puzo stacjonował w Lovelock, dwie godziny drogi od Reno, czyli stanowego centrum legalnego hazardu. Tam nawiązał trwający całe życie romans z kasynami.

Praca w ramach Nowego Ładu z założenia miała być tymczasowa i stanowić przystanek na drodze do wyjścia z bezrobocia, wkrótce więc Puzo znów znalazł się w Hell's Kitchen i podjął pracę na kolei. Utknął w tym samym mieszkaniu razem z rodziną, która nie miała wobec niego dużych oczekiwań. Pakował się w coś, co uznawał za pułapkę: „stałą pracę, miłą dziewczynę, która w końcu zajdzie w ciążę, a potem małżeństwo i kłótnie".

A potem zbombardowano Pearl Harbor. Puzo, podobnie jak jego fikcyjny bohater Michael Corleone, wykorzystał tę okazję, by uciec z żelaznego uścisku rodziny i przywdziać mundur. Później wyznał:

> Nienawidziłem swojego życia… Kiedy wybuchła druga wojna światowa, byłem zachwycony. Uwolniłem się od matki, rodziny, dziewczyny, z którą namiętnie się kochałem, ale bez miłości… Prowadziłem jeepa, wędrowałem po Europie, miałem romanse, znalazłem żonę i codziennie gromadziłem materiał do pierwszej powieści.

Rekrut Puzo został przydzielony do 4. Dywizji Pancernej i wysłany do Europy, gdzie, w armii generała George'a S. Pattona, prowadził jeepa i pełnił obowiązki administracyjne niedaleko linii frontu, tak że trzykrotnie znalazł się pod ostrzałem. „Jako żołnierz byłem całkowicie niekompetentny, więc cieszę się, że nigdy nie musiałem trzymać w rękach karabinu!", wyznał pisarce Camille Paglii w 1997 roku. Przez trzy lata podróżował po rozdartym wojną kontynencie, głównie po odbitych francuskich miastach, gdzie rozegrał „milion rozdań pokera" i wdawał się w sprzeczki przy

kartach z innymi żołnierzami. Po wyjątkowo dobrej passie Puza na pokładzie okrętu wojskowego płynącego do Europy jeden ze spadochroniarzy groził mu pistoletem, co nauczyło przyszłego pisarza ważnej lekcji: „Musisz być bardziej ostrożny, gdy jesteś niewinny, niż wtedy, kiedy masz coś na sumieniu”.

Po zakończeniu wojny został w Niemczech Zachodnich, gdzie pracował jako cywilny urzędnik w Ministerstwie Obrony. W 1946 roku poznał Niemkę, która miała zostać jego żoną. „Chyba wybrali się na randkę w ciemno”, wspominał najstarszy syn Maria, Anthony. Ale Puzo, według jego przyszłego kolegi po piórze, Johna Bowersa, zrelacjonował tamto spotkanie w iście pisarskim stylu. „Twierdził, że ktoś chciał ją pobić, a on stanął w jej obronie – powiedział Bowers. – Tak skutecznie ją ochronił, że zakochali się w sobie i przywiózł ją do Stanów Zjednoczonych”.

Nazywała się Erika Lina Broske i miała dwadzieścia pięć lat, niebieskie oczy, rude włosy i jasną cerę. Słabo mówiła po angielsku, miała niewyszukany gust, lecz Mario Puzo nareszcie się zakochał. Pobrali się w 1947 roku w Bremie w Niemczech i wkrótce urodziło im się pierwsze dziecko, Anthony.

Życie rodzinne okazało się trudne dla aspirującego pisarza uzależnionego od hazardu, jedzenia i adrenaliny. Para wróciła razem z Anthonym do Nowego Jorku i wybranka Puza – która nie była Włoszką – nie spodobała się jego rodzinie. „Puzowie byli dumnymi Włochami, zwłaszcza matka, która według Maria była Ojcem Chrzestnym – powiedziała wieloletnia asystentka Puza, Lanetta Wahlgren. – Erice pokazano miejsce w szeregu i nie pozwalano jej go opuszczać. Ale Mario kochał ją i chronił”.

Wkrótce podjął pracę jako urzędnik w nowojorskiej zbrojowni, a Erika urodziła drugie dziecko, Dorothy. Na boku Puzo starał się spełnić swoje

marzenie o pisaniu: uczestniczył w zajęciach literackich i kursach kreatywnego pisania na uniwersytecie w ramach programu dla weteranów, a nocami i weekendami próbował przekształcić swoje europejskie obserwacje i notatki w powieść. Niestety, robił boleśnie powolne postępy. „To koniec nieudanego roku – napisał w dzienniku na zakończenie 1950 roku. – Dwa opowiadania i prawie żadnych postępów w pracy nad powieścią. Jak tak dalej pójdzie, mogę zapomnieć o tym, że zostanę pisarzem. Wciąż zastanawiam się, dlaczego tak mało napisałem”.

Wszystko, co zdołał zarobić, wydawał na hazard. „Lubił żyć na najwyższym poziomie, chociaż miał mizerne możliwości finansowe – wspominał jego syn Anthony. – Narobił mnóstwo długów”.

Puzo miał o sobie jeszcze gorsze zdanie. „W każdej włoskiej rodzinie jest jakiś *ciuccio*, osioł. Idiota, co do którego wszyscy są zgodni, że nie zarobi na utrzymanie”, napisał w 1972 roku w książce *The Godfather Papers and Other Confessions*. Długi zmieniły go w *ciuccio* w rodzinie Puzów. „Nie może być wątpliwości, że jestem niekompetentny – użalał się nad sobą w dzienniku pod koniec 1951 roku. – Nie mam głowy do pieniędzy… A one naprawdę wszystko niszczą”.

Tydzień później napisał: „Dziwnie jest patrzeć na własny rozpad”.

To był zaklęty krąg: hazard i rosnące długi zmuszały go do dłuższego zostawania w pracy, co zabierało mu czas, który mógłby przeznaczyć na pisanie. W listopadzie 1951 roku, kiedy jego trzecie dziecko, córka Virginia, miało dopiero dwa miesiące, Puzo tygodniowo brał średnio dwadzieścia nadgodzin, ale i tak nie był w stanie wygrzebać się z długów. „Jestem zbyt zmęczony, żeby pisać… wszędzie biegają dzieci… nie mam miejsca do pracy – skarżył się. – Czas, pieniądze, stabilność emocjonalna… Mam wrażenie, że straciłem to wszystko”.

Od czasu do czasu pojawiały się przebłyski nadziei. Na łamach czasopisma literackiego „American Vanguard” – wydawanego przez The New School, do której chodził na zajęcia z kreatywnego pisania – ukazało się jego pierwsze opowiadanie, *Last Christmas*. A w 1952 roku dzięki dobrej passie w obstawianiu wyników sportowych mógł rzucić pracę i skupić się na pisaniu. Za jedenaście dolarów tygodniowo wynajmował pokój i pracował w nim nad powieścią, o której marzył, odkąd opuścił Europę. Ale chociaż nie rozpraszała go pełnoetatowa praca, szło mu opornie, a pieniądze zdobyte dzięki hazardowi szybko się skończyły. „Paraliżują mnie długi – napisał w dzienniku w grudniu 1952 roku. – Dostałem list z banku w sprawie pożyczki. Wygląda na to, że w styczniu będę musiał wrócić do pracy”.

Miesiąc później, zrozpaczony „beznadziejną” pierwszą wersją tekstu, napisał: „Mogę już stwierdzić, że odejście z pracy, żeby zostać pełnoetatowym pisarzem, okazało się porażką, ale i tak sprawiło mi to przyjemność. Cieszę się, że spróbowałem”.

Przez kilka miesięcy próbował różnych zawodów; z niektórych miejsc odchodził już po kilku godzinach. Chociaż nie był w stanie znaleźć stałego źródła dochodu, bez umiaru raczył się włoskim i chińskim jedzeniem, które uwielbiał, a nocami podjadał makaron z masłem, przez co jego brzuch urósł niemal tak jak długi i równie trudno było się go pozbyć. Puzo miał zaledwie metr sześćdziesiąt siedem centymetrów wzrostu, a ważył ponad sto dziesięć kilogramów. Zaczesywał włosy do tyłu i zasłaniał twarz grubymi okularami w masywnych ciemnych oprawkach; często trzymał w zębach wielkie cygaro. Nigdy nie nosił skarpet; zakładał na gołe stopy mokasyny, najchętniej marki Bally. Pierwszym, co zauważali u niego ludzie, był wielki brzuch wystający spod koszuli, a także szeroki uśmiech, który nie

opuszczał go nawet w ciężkich czasach. Każdy, kto go spotykał, od razu się w nim zakochiwał. „Był przepięknym mężczyzną”, twierdziła Wahlgren.

Był także niezwykle udręczony. Wpis z jego dziennika z dziewiątego kwietnia 1953 roku świadczy o kolejnym kryzysie: „Dzisiaj dostałem list od H., który odrzucił książkę. Z wyrazami współczucia poinformował mnie, że nie może jej przyjąć… to upokarzające… wiedzieć, że ludzie ci współczują”.

W innym wpisie ubolewał: „T[ony] jutro wystawi dla mnie weksel, żebym mógł kupić meble do sypialni. To dla mnie upokarzające, ale dla niego chyba jeszcze bardziej”.

Mimo wszystko nie rezygnował z pisania. Wykorzystywał krótkie chwile pomiędzy nadgodzinami w pracy urzędniczej, do której niechętnie wrócił, a ojcowskimi obowiązkami, by trudzić się nad swoją powieścią. W końcu w 1954 roku zdołał ją sprzedać wydawnictwu Random House.

Mroczna arena była esencją jego doświadczeń jako weterana w powojennych Niemczech. „Mario Puzo napisał bezlitosną i dziką historię amerykańskiej okupacji Niemiec, opowieść o mężczyznach i kobietach, którzy są dobrzy i źli, chciwi i szczodrzy, skorumpowani i nieskazitelni”, informował wydawca. Puzo miał nadzieję, że książka postawi go w rzędzie autorów pokroju Normana Mailera, tymczasem jeszcze bardziej zwiększyła jego upokorzenie. Kilku krytyków dostrzegło w niej potencjał – w „The Nation” nazwano ją „jedną z najlepszych powieści zainspirowanych przez naszą okupację Niemiec” – ale inne recenzje były druzgoczące. „Książka, która wstrząsa czytelnikiem do głębi – można było przeczytać w „Kirkus Reviews”. – Czy trzeba ją było napisać? A skoro już powstała, to czy koniecznie trzeba ją było wydać?” Powieść fatalnie się sprzedawała i Puzo musiał się zadowolić zaliczką wysokości trzech i pół tysiąca dolarów.

„Jak zapamiętałem Maria z tamtych czasów? – zastanawiał się w 1978 roku jego przyjaciel pisarz George Mandel na łamach „Time”. – Jeździł taksówką do brata, żeby pożyczać pieniądze na buty dla swoich dzieci”.

W Wigilię w 1955 roku Puzo miał, jak sam stwierdził, „ostry atak woreczka żółciowego”, przez co wyruszył samotnie taksówką przez zimną nowojorską noc, targany straszliwym bólem. Kazał się zawieźć do szpitala Veterans Administration przy Wschodniej Dwudziestej Trzeciej Ulicy. Po przybyciu na miejsce otworzył drzwi taksówki i wyszedł na ulicę.

Wtedy przeszył go ból. „Wysiadłem i upadłem do rynsztoka”, wspominał.

Zwijając się z bólu, myślał o swoich niespełnionych ambicjach. „Wydałem książkę, a teraz zdycham tu jak pies”.

Leżąc na plecach w rynsztoku, coś sobie poprzysiągł.

„Wtedy postanowiłem, że zdobędę sławę i bogactwo”.

Ale sława i bogactwo wciąż go omijały. W 1960 roku miał już pięcioro dzieci, bo na świat przyszedł jego najmłodszy syn, Joseph. Jakby nie miał dość finansowych problemów, jego pozornie bezpieczna praca urzędnika w wojskowości nagle zawisła na włosku: FBI prowadziło dochodzenie w sprawie łapownictwa w jego jednostce. Wyglądało na to, że młodzi mężczyźni przekupywali urzędników, by trafić do rezerwy, a ktoś doniósł federalnym, że Puzo uczestniczył w tym procederze.

Dwudziestego drugiego grudnia 1961 roku jeden z agentów FBI złożył raport z dochodzenia. Pewien młody mężczyzna, „który wiedział, że zostanie powołany do wojska celem odbycia dwuletniej aktywnej służby”, poprosił o pomoc człowieka, którego nazwisko usunięto z raportu. Mężczyzna ten „skontaktował się z MARIEM PUZO, zgodnie z sugestią

[nazwisko wymazane], i zapłacił mu 225 dolarów w zamian za przydzielenie do rezerwy, ponieważ Puzo pracował w Centrum Rezerw Wojskowych przy Zachodniej Czterdziestej Drugiej Ulicy 529 w Nowym Jorku”.

Wyglądało na to, że ktoś go wsypał.

W następnym miesiącu Puzo było przesłuchiwany przez FBI. Utrzymywał, że jest niewinny, ale dochodzenie ciągnęło się miesiącami, co później opisał w formie fikcji literackiej w powieści *Głupcy umierają*:

> W biurze agenci FBI odwiedzali mnie regularnie, zwykle z jakimś młodym człowiekiem, który miał mnie rozpoznać. To na pewno byli rezerwiści, którzy zapłacili za miejsce na liście. Ile razy rozlegało się dzwonienie do drzwi, skakałem na równe nogi. Myślałem, że to gliny czy FBI.

Nie postawiono mu zarzutów w sprawie o łapownictwo. Ale ciągnące się bez końca dochodzenie zmieniło jego codzienną pracę w biurze w koszmar. W 1962 roku odszedł. Jego kariera urzędnika była skończona. Ponownie był spłukany, nie miał dochodów i najwyraźniej żadnej przyszłości.

Rozpaczliwie szukając stałego zatrudnienia, zaczął się parać najbardziej tandetnymi formami literatury popularnej. Od dwóch lat jako wolny strzelec pisywał opowiadania dla Magazine Management Company, wydającej wiele różnych tytułów, w tym takie szmatławce jak „For Men Only”, „Male”, „Man’s World”, „True Action” czy „Stag”, w których drukowano historie wojenne, lekkie kryminały i wyświechtane opowieści o namiętnych damach w potrzebie i dzielnych ogierach śpieszących im na pomoc. To był świat seksu i grzechu, krwiożerczych łasic i zabójczych żółwi, podwodnych burdeli, nagości i przemocy, świat, w którym Puzo mógł przekształcać swoje prawdziwe wojenne doświadczenia w sensacyjne

historie o takich tytułach jak: *Anioły wojny: lale i wóda, czyli motocykliści z piekła rodem, którzy podbili pancerną autostradę Hitlera.*

To był literacki ściek, ale dla Puza stanowił jedyną szansę na utrzymywanie się z pisarstwa.

Niemal każda z osób pracujących w zadymionych biurach firmy przy Madison Avenue była w równie trudnej sytuacji jak Puzo. „Ludzie z Magazine Management nie wyglądali, jakby ktoś ich zatrudnił, ale jakby ich wyłowił z rzeki – napisał Bruce Jay Friedman, dyrektor do spraw wydawniczych, w literackim pamiętniku *Lucky Bruce*. – Wszyscy byliśmy złamanymi ludźmi. Kilkoro z nas miało talent, ale byliśmy wyrzutkami, którym nie powiodło się w imperiach Luce'a i Hearsta".

Kiedy Puzo pojawił się w redakcji z kapeluszem w dłoni, żeby zatrudnić się jako „asystent redaktora", jak w firmie nazywano pełnoetatowych pisarzy, Friedman właśnie miał przyjąć do pracy innego kandydata, o znacznie lepszych referencjach. Wyczuł jednak coś w Mariu, a poza tym bardziej niż redaktora potrzebował pisarza, który zapełni kolejne strony. „Zatrudniłem Puza, proponując mu królewską stawkę wysokości stu pięćdziesięciu dolarów tygodniowo", napisał później.

Te pieniądze były niczym w porównaniu z wykształceniem, jakie Puzo odebrał w sztuce pisania literatury popularnej. Magazine Management była prawdziwą fabryką pulpowych tekstów, a robotnicy przy taśmie produkcyjnej musieli błyskawicznie dostarczać kolejne opowieści pełne krwi, seksu, przemocy i jeszcze większej dawki seksu. Piękna proza czy wierność prawdzie nie miały tutaj racji bytu – liczyło się przyciągnięcie uwagi czytelników i skłonienie ich do przewracania stron. „Możecie mi wierzyć, że to wszystko było zmyślone – powiedział John Bowers, który pracował w boksie obok Puza. – Wymyśliliśmy każdą bitwę, każdego

dowódcę, każdą sytuację, a więc tak naprawdę to było powieściopisarstwo. Nie staraliśmy się poszukiwać prawdy”.

Podczas ośmiu lat pracy dla Magazine Management Puzo stał się jednym z najlepszych i najbardziej płodnych twórców tandety, prawdziwym „asem pulpowej literatury”, jak wspominał w 1978 roku w „Time”:

> Zmiatałem z powierzchni ziemi całe armie. Napisałem opowieść o inwazji, w której uśmierciłem sto tysięcy ludzi, a kiedy później przeczytałem statystyki, okazało się, że tak naprawdę kosztowała ona życie siedem tysięcy osób.

Pod pseudonimem artystycznym Mario Cleri – nazwisko pożyczył od starszego przybranego brata, Anthony’ego Cleriego, któremu później dedykował *Ojca Chrzestnego* – Puzo stworzył takie szmiry jak *Dziewczęta z apartamentu rozkoszy*, opowiadanie dla czasopisma „Male” o hawajskim raju dla gangsterów, w którym czekały „najgorętsze kobiety i nieograniczony hazard”.

Jego współpracownicy byli pod wrażeniem szybkości pracy i stylu Maria. „Pisał wściekle dobrze – wspominała Patricia Bosworth, była aktorka, która pracowała z Puzem w Magazine Management, zanim rozpoczęła udaną karierę dziennikarki i biografki celebrytów. – W ten sposób szlifował swój warsztat”. Jules Siegel, kolejny z pracowników Magazine Management, napisał:

> Mario pracował ciężej od wszystkich pisarzy, których znałem. Oddawał co najmniej trzydzieści do czterdziestu tysięcy słów miesięcznie pod czterema albo pięcioma pseudonimami… a potem wracał do domu i pracował nad swoją powieścią albo zleceniami dla dużych czasopism.

Puzo miał wtedy dwie wielkie pasje: pisanie i hazard. Później przyznał w wywiadzie, który przeprowadził z nim jego przyjaciel George Mandel:

> Na pewnym etapie hazard był większą częścią mojego życia niż pisanie. Wiecie, jak to jest, wstajecie rano, zaglądacie do gazety, przewidujecie wyniki popołudniowych meczów baseballowych i idziecie do bukmachera. W porze lunchu wymykacie się z pracy, żeby obstawić kolejne wyniki, pożyczacie pieniądze od lichwiarza na następne zakłady i biegiem wracacie do biura. Wieczorem również odbywają się mecze i wyścigi konne. Musicie je obstawić, co oznacza kolejną wizytę u bukmachera. Następnie jedziecie na tor. Potem wracacie do domu i obstawiacie mecze na Zachodnim Wybrzeżu. Włączacie telewizor – mecz zaczyna się o jedenastej, więc musicie wytrzymać do drugiej w nocy, żeby sprawdzić, czy wygraliście. Wstajecie o siódmej, żeby zaplanować kolejne zakłady. Jesteście wykończeni. Przez dwa lata zarabiałem sto dolarów tygodniowo i wydawałem na zakłady sto dolarów dziennie.

Żeby zrekompensować sobie straty, Puzo pisał, jakby zależało od tego jego życie – co było prawdą. Koniecznie chciał dotrzymać obietnicy, którą złożył sobie tamtego wieczoru w rynsztoku, a chociaż nie miał szans zdobyć sławy ani bogactwa, pracując dla Magazine Management, zarabiane pieniądze dawały mu niespotykaną wcześniej stabilizację finansową, a szalone tempo pracy coś w nim wyzwalało. Skutkiem tego była druga powieść, *Dziesiąta Aleja*, inspirowana życiem jego matki.

To najbardziej autobiograficzna powieść Maria Puzo, a także poligon doświadczalny dla Lucii Santy, bohaterki wzorowanej na jego matce, której silny głos i przekonujący język stały się inspiracją dla postaci dona Corleone. Sam mafioso również pojawił się w książce w niewielkiej roli.

Dziesiąta Aleja zebrała dobre recenzje, ale słabo się sprzedawała. Ostatecznie Puzo zarobił na niej tylko trzy tysiące dolarów, czyli o pięćset mniej niż za pierwszą powieść dziesięć lat wcześniej. W związku z tą komercyjną klapą wyglądało na to, że trzecia powieść może nigdy nie powstać. Kiedy autor udał się do wydawcy po zaliczkę na kolejną książkę, ten stanowczo odmówił. „Redaktorzy byli spokojni – napisał Puzo w *The*

Godfather Papers and Other Confessions. – Byli uprzejmi. Byli serdeczni. Pokazali mi drzwi”.

Po ponad dwudziestu latach walki o spełnienie marzeń ponownie znalazł się w rynsztoku.

Tyle że tym razem przeżył emocjonalne objawienie. W 1978 roku w wywiadzie dla „Time” wyznał:

> Dotarłem do punktu, w którym byłem wściekły na żonę, braci, siostry i matkę, ponieważ nikt nie stał po mojej stronie. Aż pewnego dnia usiadłem i zadałem sobie pytanie, dlaczego właściwie mieliby się przejmować moimi ekstrawagancjami. Co miały z nimi wspólnego? Zarówno oni, jak i ja mieliśmy prawo do własnych odczuć.

Po raz pierwszy poczuł, że nie potrzebuje niczyjego wsparcia. Liczyło się tylko jego pragnienie pisania.

Nawet zdołał czerpać inspirację z odrzucenia. „Redaktorom nie spodobał się pomysł na moją nową powieść. Zapowiadała się kolejna klapa. Jeden z nich stwierdził, że gdyby w *Dziesiątej Alei* było nieco więcej o mafii, książka być może coś by zarobiła”.

Zawsze zapewniał rodzinę – oraz każdego, kto chciał go słuchać – że gdyby tylko zechciał, mógłby napisać bestseller, ale postanowił poświęcić się wyższemu powołaniu, bo „głęboko wierzył w sztukę”.

Wzorował się na Dostojewskim, a nie na autorach groszowych powieści. „Nie wierzyłem w religię, miłość, kobiety ani mężczyzn. Nie wierzyłem w społeczeństwo ani filozofię. Ale wierzyłem w sztukę”.

Dokąd go to doprowadziło?

> Miałem czterdzieści pięć lat i byłem zmęczony losem artysty. Poza tym byłem winny dwadzieścia tysięcy dolarów rodzinie, bankom, a także bukmacherom i lichwiarzom. Przyszedł czas dorosnąć i wreszcie się sprzedać, jak mi kiedyś doradzał Lenny Bruce.

„Nieco więcej o mafii”, rozbrzmiewały mu w głowie słowa redaktora. Znał tych ludzi – przestępców i zabójców – przynajmniej z daleka. Dorastał w ich świecie i wiedział, że potrafi się w nim poruszać.

> Dlatego powiedziałem redaktorom: „Dobrze, napiszę książkę o mafii, tylko dajcie mi trochę kasy na początek”. Odpowiedzieli, że nie zapłacą, dopóki nie zobaczą stu stron tekstu. Uległem. Napisałem dziesięciostronicowy szkic. Znów pokazali mi drzwi.

Lecz tym razem również na pogorzelisku rozbłysła iskra.

> Nie da się wyjaśnić straszliwego uczucia odrzucenia i towarzyszących mu zranień, przygnębienia i zniechęcenia, jakich doświadcza pisarz. Ale ten incydent przyniósł mi oświecenie. Naiwnie wierzyłem, że wydawcom zależy na sztuce. To nieprawda. Chcą tylko zarobić. (Proszę, nie odpowiadajcie: „No co ty nie powiesz?!”). Interes musi się kręcić. Inwestycje muszą się zwrócić, ludziom trzeba zapłacić. Jeśli jakiś wariat chce stworzyć dzieło sztuki, niech zrobi to na własny rachunek.

Puzo zrozumiał, że najwyższy czas porzucić marzenia o sztuce i zacząć pisać dla pieniędzy.

> Koledzy po piórze, rodzina, dzieci i wierzyciele zapewnili mnie zgodnie, że powinienem się z tym pogodzić albo zamilknąć. Skoro miałem spędzić życie w rynsztoku, mogłem przynajmniej wykorzystać zalegające tam śmieci.

Z wcześniej niespotykaną u niego intensywnością Puzo rzucił się w wir pracy nad „mafijną powieścią”, jak ją nazywał. Przypominało to wcieloną w życie opowieść z jednego ze szmatławców wydawanych przez Magazine Management. „Mój ojciec wiedział, że potrafi napisać bestseller – powiedział jego najstarszy syn, Anthony. – Był zapalonym czytelnikiem i znał przepis na doskonale sprzedającą się powieść”.

Musiał tylko wznieść wzrok ku gwiazdom. „Harold Robbins i Jackie Susann doskonale znali się na pisaniu bestsellerów – dodał Anthony. – Żeby książka się nim stała, trzeba przerysowanych i zapadających w pamięć bohaterów, wielu wątków fabularnych oraz odrobiny seksu”.

Poza tym Puzo, podobnie jak podczas pracy nad opowiadaniami do czasopism, skrupulatnie zbierał materiały, by upiększyć je, wykorzystując własną rozpaloną wyobraźnię. „Moja metoda w skrócie polega na wymyśleniu historii i zbieraniu materiałów – stwierdził. – Materiały są niezwykle ważne”.

Jego gabinet i dom wkrótce utonęły w gromadzonych materiałach: zapisach przesłuchań przed Kongresem, wycinkach z gazet, artykułach z czasopism oraz książkach o mafii. „Mam zdjęcie, na którym siedzi na fotelu z sześcioma tomami na kolanach i liże palec, żeby posmakować każdej z książek”, powiedział Bruce Jay Friedman. Puzo dotarł do *The Real Thing*, osobistej relacji Valachiego z jego działalności w strukturach mafijnych, na której podstawie później powstały *The Valachi Papers*, napisane przez Petera Maasa, przyjaciela Puza, i wydane przez jego przyszłego wydawcę, G.P. Putnam’s Sons. Puzo przestudiował także dziesięć tomów zapisów przesłuchań Kefauvera, czyli „paradę ponad sześciuset gangsterów, alfonsów, bukmacherów, polityków i szemranych prawników”, która dziesięć lat wcześniej tak zafascynowała opinię publiczną. Zamówił je za dziesięć dolarów. Szybko skupił się na zeznaniach najbardziej wojowniczego świadka, Franka Costello, szefa mafii, który nie chciał odpowiedzieć na żadne pytanie ani nawet pokazać twarzy w telewizji. Obdarzony chrapliwym głosem Costello, mający łatwy dostęp do polityków i gardzący handlem narkotykami, był gliną, z której Puzo ulepił swojego głównego bohatera, potężnego przywódcę najważniejszej nowojorskiej rodziny mafijnej.

Pisząc szybko i wściekle, naprędce sklecił dziesięciostronicowy zarys fabuły. Owszem, miała to być historia o mafii, ale opowiedziana z perspektywy mafijnej rodziny. Za jej nazwisko posłużyła mu nazwa sycylijskiego miasteczka Corleone, które miało największy problem z przestępczością zorganizowaną; przeczytał o nim w opublikowanej w 1964 roku książce *The Honoured Society*, opowiadającej o sycylijskiej mafii. Jego powieść miała mieć wszystkie składniki poczytnych opowiadań, które pisał dla Magazine Management. „Była niesamowicie wciągająca – twierdził John Bowers, który dostrzegał w powieści Puza charakterystyczne cechy najbardziej tandetnych pulpowych tekstów. – Czytelnik już w pierwszym akapicie poznawał ciekawe i wiarygodne postacie, które zachęcały go do dalszej lektury, wręcz sprawiały, że natychmiast chciał sprawdzić, co będzie dalej”.

W książce pojawiali się twardzi gangsterzy, broń i hazard. A także, na każdym kroku, seks. Podczas pracy dla Magazine Management Puzo nauczył się, że seks doskonale się sprzedaje. W odręcznych notatkach dotyczących przyszłego scenariusza, pobazgranych czerwonym flamastrem, skrupulatnie zaznaczał wszystkie sceny erotyczne. Chciał, by ludzie dostali to, na co liczyli, i pisał o tym już w pierwszej linijce notatek. Pod nagłówkiem *Sceny seksu* wymieniał siedem par, które miały wchodzić w relacje seksualne. „Za długi fragment bez seksu”, napisał w jednym miejscu. „Rozszerzyć scenę seksu”, odnotował w innym. A skoro piosenkarz Johnny Fontane tak często oddawał się rozpuście, Puzo starał się dobrze go zamaskować. „Upewnić się, że Fontane w żaden sposób nie przypomina Sinatry”, napisał później. „Niech Frankie nie marudzi już na początku”, dodał w notatkach.

Czasami sceny seksu były zbyt przerysowane nawet dla Puza. „Miała na sobie białe jedwabne majtki z wyhaftowanym niebieskim kwiatkiem”,

napisał w opisie sceny erotycznej z udziałem przebrzmiałego gwiazdora estrady wzorowanego na Franku Sinatrze i zapewne jego żony, gwiazdy filmowej Avy Gardner.

> Jej uda lśniły jasnym różem i patrzyła na niego z błyskiem w oku. Johnny opadł na nią, przytrzymał jej głowę jedną ręką i zamknął jej usta brutalnym pocałunkiem. Drugą ręką rozdarł jej jedwabne majteczki na strzępy, uzyskując dostęp do ciepłego i wilgotnego aksamitnego wzgórka. Kochał się z nią z zapalczywością, jakiej nie okazywał jej nawet wtedy, gdy chciał ją pobić. Kiedy skończyli, już nie był pijany ani wściekły, ale przytłaczające obrzydzenie wobec siebie odbierało mu siły.

Na górze podartej żółtej teczki zawierającej ten fragment Puzo napisał grubym czerwonym flamastrem jedno słowo: *NIE*.

Ta scena nie znalazła się w *Ojcu Chrzestnym*.

Kiedy zarys fabuły był gotowy, Puzo zaczął wysyłać go do wydawców, ale z takim samym skutkiem jak poprzednio. „Nikt mnie nie chciał – skarżył się. – Byłem gotowy porzucić pisanie powieści, chyba że jako hobby, kiedy będę stary”.

Pewnego dnia spotkał jednak Saula Brauna, młodego redaktora, który właśnie skończył Yale i pracował dla wydawnictwa G.P. Putnam’s Sons. Braun zorganizował konkurs na najlepszą niewydaną powieść anglojęzyczną. Nagrodą, wartą dwieście dziesięć tysięcy dolarów, była umowa obejmująca prawa do wydań w twardej i miękkiej oprawie oraz prawa do adaptacji, za które studio Embassy Pictures miało zapłacić wydawcy sto tysięcy dolarów i wykorzystać powieść do stworzenia filmu, serialu albo słuchowiska radiowego.

Do biura Putnama wpłynęły trzy tysiące maszynopisów.

Żadnego nie uznano za godnego wygranej.

A potem Braun poznał pisarza, który według niego mógłby wygrać konkurs.

Maria Puzo.

Odwiedził go w jego gabinecie w siedzibie Magazine Management. Puzo tak o tym pisał:

> Z czystej grzeczności wręczyłem mu egzemplarz *Dziesiątej Alei*. Wrócił po tygodniu i powiedział, że jestem świetnym pisarzem. Postawiłem mu wystawny lunch. Przy jedzeniu opowiedziałem mu kilka historii o mafii i pokazałem swój dziesięciostronicowy szkic.

Saul Braun był pod takim wrażeniem, że zachęcił Puza, by „wysłał tekst, nad którym pracował, na konkurs, a ja ogłoszę go zwycięzcą, dam mu pieniądze i kontrakt na film". Ponadto umówił Puza na spotkanie z redaktorami z Putnama. Mario przez godzinę czarował ich opowieściami o mafii, a oni, ku jego zaskoczeniu, dali mu zielone światło.

„Dali mi także pięć tysięcy dolarów zaliczki, tak po prostu. Prawie uwierzyłem, że wydawcy mogą być ludzcy".

Pierwszy konkurs na powieść zakończył się bez ogłoszenia zwycięzcy. Tymczasem kontrakt Puza miał w sobie pewien kruczek: honorarium miało być wypłacane ratami, by zagwarantować systematyczną pracę nad tekstem.

Puzo nie był do czegoś takiego przyzwyczajony. „Dostałem pieniądze od Putnama, nie miałem jednak zamiaru zabierać się do pisania".

Powód był prosty. „Tak naprawdę wcale nie chciałem napisać *Ojca Chrzestnego* – wyznał. – Chodziła mi po głowie inna powieść".

Jego przyjaciele i współpracownicy byli w szoku. W *The Godfather Papers and Other Confessions* Puzo wspomina:

> Wszyscy redaktorzy z Magazine Management mówili mi, żebym czym prędzej zabierał się do pracy. Byli przekonani, że zarobię fortunę. Znałem mnóstwo dobrych historii, pisałem o czymś, co było moją specjalnością.

Wrócił do swojego szkicu za sprawą tego, co na przestrzeni lat zawsze skłaniało go do pracy: długów. We wrześniu 1966 roku napisał do urzędu skarbowego podanie o przedłużenie o trzy miesiące terminu zapłaty zaległych podatków. „Jestem teraz pisarzem i zgodnie z podpisaną umową czekam na zaliczkę na poczet książki – zapewniał. – Wykorzystam te pieniądze do spłaty zobowiązań”.

Teraz już musiał zabrać się do pracy. Zasiadł przy swojej ulubionej maszynie do pisania Olympia z 1965 roku w piwnicy swojego domu w Merrick w stanie Nowy Jork i zaczął marzyć. Przez całe życie obracał się w towarzystwie gangsterów, ale zawsze obserwował ich z daleka. Nigdy nie spotkał „mafiosów z krwi i kości”, ale jego płodna wyobraźnia, wsparta zgromadzonymi materiałami, była w stanie stworzyć ich świat, być może nawet bardziej imponujący niż ten, w którym żyli w rzeczywistości. Nie tyle pisał kolejne rozdziały, ile „gromadził notatki”. „Potem wracałem do nich i starałem się je podkręcić, dodać elementy prowadzące od jednego wątku do drugiego”.

Jego gangsterska opowieść miała być pełna efektownych chwytów, które wciągały czytelnika już od pierwszego zdania i nie wypuszczały aż do ostatniego słowa. Miała opowiadać o przywódcy mafii, Vito Corleone, „człowieku, do którego wszyscy przychodzą po pomoc”, i jego trzech synach. Najstarszy z nich, prawowity następca, Santino – znany jako Sonny – „był zbudowany potężnie jak byk, a powszechnie wiedziano, iż natura wyposażyła go tak szczodrze, że jego umęczona żona bała się małżeńskiego łoża tak, jak niegdyś niewierzący bali się łamania kołem”.

Był także średni syn, słaby i służalczy Fredo – „posłuszny, lojalny, zawsze na usługi ojca, mieszkał z rodzicami, mając lat trzydzieści”.

Najmłodszy syn, Michael, skłócony z rodziną, wybrał służbę w wojsku zamiast pracy dla mafii – „był jedynym dzieckiem, które uchyliło się od

pokierowania przez tego wielkiego człowieka. Cerę miał jasnooliwkowego koloru, który uznano by za piękny u dziewczyny”.

Jeśli chodzi o fabułę, Puzo musiał jedynie skorzystać z bogatych materiałów, które zebrał na temat mafii. Ślub córki dona Corleone – jak zauważył historyk filmu Peter Cowie – przypominał ślub Josepha Valachiego z 1932 roku, wliczając w to występy na żywo oraz koperty wypchane „prezentami” dla panny młodej. Scena, w której Ojciec Chrzestny zostaje postrzelony podczas kupowania owoców w sklepiku na Bronxie, była wzorowana na zamachu na mafiosa Franka Scalicego z 1957 roku, a zabójstwo Moe Greene’a w filmie do złudzenia przypomina śmierć szefa mafii Alberta Anastasii, którego zastrzelono w tym samym roku, gdy siedział na fotelu fryzjerskim w hotelu Park-Sheraton.

Maszyna do pisania ze stukotem wyrzucała z siebie wiarygodne postacie i fascynujące motywy: kompleks Corleone („wzorowany na legendarnym kompleksie Kennedy’ego w Hyannis Port”, pisał M.J. Moore w biografii *Mario Puzo: An American Writer’s Quest* z 2019 roku), wątek Johnny’ego Fontane’a („wariacja na temat wzlotu, upadku i odrodzenia Franka Sinatry na początku lat pięćdziesiątych”), dramatyczny zwrot akcji, gdy Michael Corleone zabija we włoskiej restauracji handlarza narkotyków Sollozza oraz skorumpowanego kapitana policji Marka McCluskeya i staje się głównym kandydatem do tronu ojca („a także pomniejszy wątek opowiadający o wygnaniu Michaela na Sycylii”, dodał Moore).

Po zarysowaniu struktury powieści Puzo zabrał się do pracy i zaczął tworzyć fikcję, którą świat miał uznać za fakt. Były w niej „elementy powojennych pulpowych tekstów, jakie Mario pisywał przez całe lata sześćdziesiąte”, stwierdził Moore i dodał, że chociaż pisarstwo Puza „nie było brudne i efekciarskie tylko w celu wywołania szoku”, to pisarz polegał

na swoich ulubionych elementach: „scenach seksu i przemocy, o których wiedział, że wciągną każdego czytelnika”.

Puzo szukał inspiracji wszędzie, gdzie się dało. Pewnego wieczoru w 1966 roku pisarz Gay Talese, wtedy jeszcze dziennikarz „New York Timesa”, i jego żona Nan, która wkrótce miała zostać wydawczynią najwybitniejszych pisarzy swojej epoki, wybrali się na kolację do domu ciotki Talese’a, Susan Pileggi, która mieszkała na Long Island. Przy stole zasiadły przyszłe gwiazdy mafijnej literatury: Talese, który miał stworzyć klasyk *Honor Thy Father*, jego kuzyn Nick Pileggi, przyszły autor *Chłopców z ferajny* (na podstawie tej książki nakręcono słynny film), a także Puzo, który właśnie był w trakcie pisania *Ojca Chrzestnego*.

Talese poznał Puza po przeczytaniu *Dziesiątej Alei*. Zbierał materiały w Hell’s Kitchen, gdy natrafił na „cudowne opisy tej dzielnicy w jego książce”. Dwaj pisarze włoskiego pochodzenia umówili się na drinka i kolację i wkrótce zostali serdecznymi przyjaciółmi.

Kiedy zasiedli do kolacji w domu na Long Island, wzrok Puza przyciągnęła żona Talese’a. Ciemnowłosa i atrakcyjna Nan Irene Ahearn Talese miała w sobie charakterystyczne dla Upper East Side wyrafinowanie, które imigrantowi wychowanemu w Hell’s Kitchen jawiło się jako szczyt klasy. Była córką bankiera, skończyła szkołę Rye Country w Nowym Jorku i od dzieciństwa pobierała lekcje etykiety w Westchester, ale zawiodła oczekiwania rodziny, gdy wyszła za mąż za Talese’a, syna włoskiego krawca z Ocean City w New Jersey. (Matka zaklinała ją: „Nan, nie masz pojęcia, jak to jest żyć z pisarzem”). Podczas kolacji Puzo z uwagą słuchał jej kulturalnej mowy, przyglądał się jej wyrafinowanym gestom i podziwiał

niedoceniane piękno Nan. Znalazł swoją Kay, wcielenie kultury i klasy, kobietę, która wyjdzie za Michaela wbrew protestom swojej rodziny:

> Była chuda, zbyt jasnowłosa, miała zbyt inteligentną twarz jak na kobietę, a sposób bycia za swobodny jak na pannę. Nazwisko jej też było obce dla ich uszu; nazywała się Kay Adams. Gdyby im powiedziała, że jej rodzina osiadła w Ameryce przed dwustu laty, nazwisko zaś jest pospolite, wzruszyliby ramionami.

Dopiero po latach Puzo przyznał się przyjacielowi, skąd czerpał inspirację. „Później powiedział mi… już po wydaniu *Ojca Chrzestnego*… że postać Kay jest wzorowana na mojej żonie, Nan – wspominał Talese. – Chodziła do szkół zakonnych, wywodzi się z rodziny irlandzkich protestantów, a wychodząc za mnie, faceta w stylu Pacina, zdecydowanie spadła w hierarchii społecznej”.

Tydzień po tygodniu, miesiąc po miesiącu, Puzo stukał w klawisze maszyny do pisania w swojej piwnicy, nękany przez duchy rodziny Corleone, w towarzystwie pudeł, stołu bilardowego i ogłuszających krzyków pięciorga dzieci. „Ciszej tam! – wołał do nich. – Piszę bestseller!” Rzucił stałą pracę w Magazine Management, żeby skupić się na powieści, chociaż finanse zmuszały go do pisywania trzech opowiadań miesięcznie dla pulpowych czasopism, a także recenzji książek oraz okazjonalnych felietonów do niedzielnego wydania „New York Times Magazine”. Uważał, że jego książka jest dobra, ale już kiedyś się pomylił. Szacował, że gdyby odniosła oszałamiający sukces, mógłby zarobić nawet sto tysięcy dolarów.

Kiedy wreszcie napisał bardzo wstępną wersję pierwszych stu stron swojej „powieści o mafii”, pojawił się u niego wysłannik z branży filmowej.

Nazywał się George Wieser i był sprzedawcą reklam rodem z serialu retro *Mad Men*: eleganckim, przesadnie uprzejmym, wysokim, przystojnym hochsztaplerem po trzydziestce. Od dziesięciu lat prowadził dział reklam

w „Library Journal” i wiedział o wszystkich książkach jeszcze przed ich wydaniem. Wędrując od wydawnictwa do wydawnictwa i sprzedając reklamy, Wieser stał się magnesem dla „wszystkich branżowych plotek i fascynacji wydawców”, powiedziała jego siostra Sally Wieser.

Pewnego wieczoru w chmurach nad Manhattanem Wieser ujrzał przed sobą nową przyszłość dzięki kolacji w kultowej restauracji Top of the Sixes przy Piątej Alei 666. Zaprosił go tam Robert Evans, który wtedy starał się przebić do branży filmowej. Wiedział, że na bazie popularnych książek kręci się popularne filmy, więc zaproponował Wieserowi dwadzieścia pięć do pięćdziesięciu dolarów tygodniowo za dostarczanie obiecujących materiałów, zanim zobaczą je inni.

Wieser nie zawiódł. Podsunął Evansowi debiutancką powieść pisarki Jacqueline Susann zatytułowaną *Dolina lalek* (którą Evans próbował kupić, ale „z powodu naiwności” tego nie zrobił), następnie chałturę pod tytułem *Detektyw* (którą Evans pomógł zekranizować z udziałem Franka Sinatry), a wreszcie jakąś „mafijną powieść”, którą najwyraźniej emocjonowali się redaktorzy z Putnama.

„Chciałem wszystkiego skosztować jako pierwszy – powiedział później Evans. – Wieser załatwił mi *Detektywa*. Wyłożyłem pięć tysięcy dolarów i zostałem producentem filmowym. Straciłem dzięki niemu dziewictwo. To była powieść Rodericka Thorpa, a mnie udało się namówić Franka Sinatrę do zagrania głównej roli. Wytwórnia Twentieth Century Fox [która wyprodukowała film] nie chciała mnie jako producenta. Ale byłem właścicielem praw. Wtedy się nauczyłem, że własność jest wszystkim. Dlatego kiedy Wieser powiedział mi o Mariu, od razu otworzyłem drzwi”.

Evans od niedawna był szefem produkcji w Paramount Pictures. „To świetny pisarz, pełen pasji, i obraca się w twoich klimatach”, powiedział mu Wieser.

Paramount szła na dno, więc szef produkcji rozpaczliwie szukał dobrego materiału, ale nigdy nie słyszał o Mariu Puzo i nie miał powodów przypuszczać, że jakiś mało znany pisarz z Nowego Jorku ma coś wartościowego do zaoferowania.

Dysponując tylko tym jednym niepewnym kontaktem, Puzo przybył do Hollywood z setką stron powieści pod pachą.

3
HURAGAN CHARLIE I DZIECIAK

Kiedy w marcu 1967 roku Mario Puzo stanął przed osadzonymi w kamieniu żelaznymi bramami Paramount Pictures, wytwórnia była na skraju upadku. Ta jedna z najstarszych wytwórni filmowych na świecie zajmowała ponad piętnaście hektarów terenu w samym sercu Hollywood. Zakupiona przez węgierskiego imigranta Adolpha Zukora pod koniec ery kinematografów, przynosiła filmy Ameryce, która łaknęła rozrywki. Pod skrzydłami Paramount znajdowały się takie legendy jak Gloria Swanson, Rudolph Valentino, bracia Marx, Bob Hope, Marlena Dietrich, Mae West, Gary Cooper czy Audrey Hepburn. Co więcej, w tamtych czasach kontrolowała wszystkie etapy produkcji filmów, od podpisywanych z aktorami długoterminowych kontraktów na wyłączność po dystrybucję w sieciach kin.

Upadek wytwórni rozpoczął się w 1948 roku, gdy Sąd Najwyższy orzekł, że lukratywne umowy z aktorami i sieciami kin, które podpisywały Paramount i inne wytwórnie, stanowią pogwałcenie przepisów antymonopolowych zapobiegających nadmiernemu gromadzeniu korporacyjnej władzy. Kiedy telewizja zaczęła konkurować z kinem o amerykańską widownię, wytwórnia nie zdołała przystosować się do zmian w Hollywood. Gdy Puzo ze swoim maszynopisem pojawił się na jej progu, Paramount miała opinię starej, zmęczonej i zakurzonej instytucji,

czego symbolem był jej emerytowany prezes, dziewięćdziesięcioczteroletni Adolph Zukor. Od lat przynosiła straty i stała się pośmiewiskiem w branży. „W tamtych czasach działało osiem dużych wytwórni – powiedział Robert Evans. – A Paramount była tą dziewiątą”.

Strażnicy przy bramie wejściowej wpuścili do środka Puza, człowieka, który – podobnie jak wytwórnia – był na zakręcie. Opinie na temat tego, co wydarzyło się później, nie są zgodne i istnieje wiele sprzecznych wersji dotyczących początków *Ojca Chrzestnego*. Evans, który desperacko starał się ocalić Paramount, upierał się, że podupadły pisarz został zaprowadzony do jego gabinetu, gdzie odbyło się osobiste spotkanie. W swojej opowieści Evans siedział za potężnym biurkiem, otoczony oprawionymi w ramy zdjęciami, które ukazywały migawki z jego błyskawicznej kariery. Handlarz ubraniami, który stał się aktorem, a następnie został zwerbowany przez Paramount, mimo zerowego doświadczenia w produkcji filmów, i wciąż szukał przeboju, który odbuduje reputację wytwórni, wyprowadzi ją na prostą i pozwoli Evansowi ocalić posadę.

Stojący przed nim pisarz wyciągnął rękę i przedstawił się: „Mario Puzo”.

To nazwisko nic nie mówiło Evansowi, który zdążył już zapomnieć o tym, co opowiadał mu George Wieser. Utrzymywał, że nie miał pojęcia, kim jest to zero z cygarem w zębach i kartkami pod pachą. Evans potrafił rozpoznać bankruta, a właśnie na takiego wyglądał Puzo.

– Ma pan kłopoty? – spytał.

Jeszcze jakie. Puzo odpowiedział, że jest winien bukmacherom dziesięć tysięcy dolarów. Jego jedyną nadzieją na uniknięcie połamania nóg jest maszynopis powieści o roboczym tytule *Mafia*, który trzymał pod pachą.

– Potrzebuję roboty, Bob – powiedział podobno.

Evans spytał go, o czym będzie ta książka.

Kiedy Puzo wyjaśnił, że pisze o zorganizowanej przestępczości, szef wytwórni się skrzywił. Paramount właśnie wyprodukowała film o mafii zatytułowany *Braterstwo,* który okazał się „spektakularną klapą”.

Ale po wysłuchaniu Puza postanowił wyświadczyć mu przysługę.

– Dam panu dziesięć kawałków – zaproponował, bardziej ze współczucia niż z wiary w książkę, po czym dodał, że jeśli Puzo zrezygnuje z pieniędzy do ręki, może liczyć na co najmniej pięćdziesiąt tysięcy, jeśli wytwórnia zekranizuje jego powieść. Puzo uważnie mu się przyjrzał, po czym spytał:

– Możemy się umówić na piętnaście tysięcy?

– A co pan powie na dwanaście i pół? – odparł Evans.

Puzo rozpaczliwie potrzebował gotówki, więc zgodził się, zrzekając się w ten sposób przyszłych tantiem. Evans nawet nie zerknął na maszynopis, tylko przesłał go do działu biznesowego wytwórni razem z poleceniem zapłaty. Spodziewał się, że już nigdy nie zobaczy Maria Puzo.

Pięć miesięcy później Puzo zadzwonił do niego, by o coś spytać.

– Czy naruszyłbym warunki umowy, gdybym zmienił tytuł książki?

Evans niemal się roześmiał. „Zapomniałem, że facet w ogóle coś pisze”.

– Chciałbym ją zatytułować *Ojciec Chrzestny* – dodał Puzo.

„Wydawca nienawidził tego tytułu”, mówił później syn Puza, Anthony.

Jak to często bywa w przypadku hollywoodzkich legend, relacja Evansa dotycząca jego spotkania z Mariem Puzo była podważana jako niezgodna z prawdą i służąca interesom szefa produkcji Paramount. Puzo twierdził, że była czystą fikcją. Utrzymywał, że nie spotkał się z Evansem, dopóki nie został zatrudniony do pracy nad scenariuszem. „Nie widziałem się ani z Evansem, ani z [Peterem] Bartem, dopóki nie przeniosłem się do Hollywood. Miałem do czynienia tylko z Barrym Beckermanem [który nadzorował zakup praw do ekranizacji książek]”.

Redaktor Puza, William Targ, napisał, że przesłał maszynopis „do przyjaciela w Paramount, Marvina Birdta, który zaproponował pięćdziesiąt tysięcy dolarów, z czego dwanaście i pół tysiąca po podpisaniu umowy”.

Peter Bart, ówczesny wiceszef produkcji, przyznał, że tekst rzeczywiście trafił w jego ręce, a nie do Evansa.

> Nigdy nikomu o tym nie wspominałem, ale to ja byłem odpowiedzialny za zakup tych sześćdziesięciu czy siedemdziesięciu stron. Nikt inny ich nie czytał. Sam podjąłem decyzję o ich kupnie… Jak w wielu innych przypadkach, także te wydarzenia obrosły legendą. Większość relacji, jakie czytałem, nie ma nic wspólnego z prawdą.

Bart nie przypisuje sobie jednak zasług w związku z sukcesem filmu. *Ojca Chrzestnego* „stworzyli Francis Ford Coppola i Mario Puzo. Pod nadzorem Boba Evansa”.

Kiedy nad jednym filmem pracuje wielu ludzi, niektórzy z nich starają się uszczknąć dla siebie nieco sławy. „Rozmaite osoby, które nie rozumiały, co zrobiliśmy ja, Bob Evans czy [producent] Al Ruddy, przypisywały sobie zasługi. Osoby, których nawet nie znałem”.

Wygląda na to, że sukces ma więcej ojców chrzestnych niż ojców.

Nikt nie podważa jednak tego, że Puzo otrzymał dwanaście i pół tysiąca dolarów i wrócił na Long Island, by pracować nad powieścią, w której ukończenie mało kto wierzył. Kiedy on godzina za godziną bębnił palcami w swoją olympię, Evans starał się utrzymać Paramount na powierzchni. Ścigał się z czasem, a także z szefem, człowiekiem, który sprowadził go do wytwórni: Charliem Bluhdornem, nowym właścicielem Paramount, zdecydowanym na jej sprzedaż, żeby uniknąć dalszych strat. Bez Bluhdorna, który słynął z przejmowania spółek ze wszelkich możliwych branż – zajmujących się produkcją cukru, cygar czy silników rakietowych albo wydobyciem cynku – *Ojciec Chrzestny* nigdy by nie powstał, ale jego

zaangażowanie niemal storpedowało ten projekt, zanim zdążył rozwinąć skrzydła.

Chłopiec na łódce był całkiem sam – uchodźca, który porzucił wszystko w poszukiwaniu nowego życia.

Miał dopiero szesnaście lat, nikogo nie znał i kaleczył angielszczyznę silnym austriackim akcentem. Był 1942 rok, a Hitler podbijał Europę. Chłopiec posłuchał prośby swoich rodziców, Żydówki Rose i Paula, którzy dwa lata wcześniej wyjechali z Wiednia do Nowego Jorku: „Wyjedź… natychmiast”. Skończył naukę w Carlton Grammar School, szkole dla chłopców w Yorkshire w Anglii, i wsiadł na statek do Ameryki. Choć nie miał grosza przy duszy, płynął do Nowego Jorku na pokładzie HMS *Hilary*, pasażerskiego liniowca, który przejęła Królewska Marynarka Wojenna i za którym podążały niemieckie okręty podwodne szykujące się do jego zatopienia. Ale zmierzał ku przyszłości, jakiej ani on, ani nikt, kto go znał, nie mógł sobie nawet wyobrazić. Jego życie miało się stać sagą, legendą, opowieścią rodem z filmów, które obsesyjnie kochał: *Lawrence’a z Arabii*, *Doktora Żywago*, *Dźwięków muzyki* – obrazów, które, jak mawiał, miały w sobie „coś ckliwego”.

Jego historia również była ckliwa i miała doprowadzić go do sławy, bogactwa, a także – w co trudno uwierzyć – własnej wytwórni filmowej, własnej fabryki fantazji, co szesnastolatkowi na statku musiało się wydawać równie odległe jak Ameryka. Kiedy dotarł do Nowego Jorku, rozpoczął krętą wędrówkę, a ta doprowadziła go do przejęcia i odbudowania wytwórni, której filmy były nieodłączną częścią amerykańskiej kultury i która nosiła jakże odpowiednią nazwę – Paramount, czyli „najważniejsze”.

Ale zanim mógł zostać potentatem – zanim został prawdziwym macherem – musiał harować w pocie czoła i kupować kolejne spółki, aż w końcu zamienił przejmowanie podupadających biznesów w prawdziwą sztukę.

Nazywał się Karl Georg Blühdorn.

Dotarł do Nowego Jorku dwudziestego dziewiątego października 1942 roku z wizą imigracyjną numer 275. Wkrótce potem zabrał się do pracy, bo jak mawiała jego córka Dominique, „nie było dnia, żeby nie robił interesów lub o nich nie myślał”. Jego pierwszą posadą w Nowym Świecie było stanowisko urzędnika niskiego szczebla w biurze handlarza bawełną. Zarabiał piętnaście dolarów tygodniowo. Wieczorami uczęszczał na zajęcia do nowojorskiego City College, a później na Uniwersytet Columbia. Wkrótce nauczył się handlu. Niedługo potem wstąpił do wojska i stacjonował w Golden w stanie Kolorado, a następnie w Biloxi w Missisipi. Wcześniej zmienił dawne imię Karl na Charles. Jako obywatel Stanów Zjednoczonych przyjął typowo amerykańskie imię Charlie. Ożenił się z inną imigrantką, Yvette M. LeMarrec, która przypłynęła do Nowego Jorku z Francji z pięćdziesięcioma dolarami w kieszeni, podobnie jak Charlie – zupełnie sama i bez znajomości.

Podjął pracę w małym obskurnym biurze zajmującym się importem i eksportem. Kiedy jego szef wyjechał na wycieczkę, Charlie przejął kontrolę nad firmą i telefony oraz telegrafy rozgrzały się do czerwoności. Sprzedawał słód i spaghetti do Włoch – jakby Włosi mieli za mało makaronu – i w ciągu roku malutka spółka osiągnęła obroty na poziomie miliona dolarów. Kupował tak dużo słodu, że amerykański Departament Handlu zagroził mu limitami, więc Charlie musiał polecieć do Waszyngtonu, gdzie bez umówionej wizyty wparował do gabinetu zastępcy dyrektora do spraw handlu.

„Proszę siadać i słuchać”, zażądał, jak w 1967 roku relacjonowano to w „Life”.

Wyszedł z zapewnionym podwyższonym limitem. Miał dwadzieścia jeden lat.

Dwa lata później Bluhdorn rozkręcił własny interes – zajął się importem i eksportem kawy i stał się takim specjalistą, że regularnie odwiedzał plantacje w Brazylii, gdzie nauczył się portugalskiego. Handel produktami spożywczymi przypominał hazard, ponieważ ceny zmieniały się równie gwałtownie jak humor Bluhdorna. Stojąc na parkiecie domu handlowego, wygłaszał gromkie tyrady naznaczone przekleństwami w jidysz – *Schmuck! Nebbish! Putz!* „Pokażę tym cholernym arystokratom!”, wrzeszczał, z sukcesem konkurując z bardziej doświadczonymi spekulantami. „Dla Charliego liczyło się tylko osiąganie tego, co niemożliwe”, stwierdził Barry Diller, którego Bluhdorn ostatecznie zwerbował do pokierowania Paramount.

Bluhdorn miał nosa do hazardu. W 1958 roku kupił Michigan Bumper, podupadającą spółkę sprzedającą części samochodowe. Firma, która od trzech lat notowała straty, dysponowała zapuszczoną fabryką w Grand Rapids i miała podpisany kontrakt ze Studebakerem na produkcję tylnych zderzaków. Ale tam, gdzie inni widzieli kłopoty, Bluhdorn dostrzegał okazję. Połączył Michigan Bumper z firmą z tej samej branży z Houston i wkrótce sprzedawał części samochodowe w ośmiuset sklepach w całym kraju. „Zawsze starał się kupować po śmiesznie niskich cenach – opowiadała jego córka Dominique. – Wierzył w amerykański sen”.

A amerykański sen był na wyciągnięcie ręki: spółki, geniusze, jedzenie (Bluhdorn najbardziej lubił hot dogi z Papaya King na Upper West Side, gdzie podczas każdej wizyty pochłaniał przynajmniej cztery sztuki). Wkrótce zaczął pożerać innych dostawców części i stworzył z ich spółek

konglomerat, który nazwał Gulf+Western. Jak pisano w „Life”, był specjalistą od łączenia „miszmaszu rozmaitych przedsięwzięć w jedną całość pod wspólnym szyldem”. Nazwa nowej spółki sygnalizowała ambicję sięgnięcia od Zatoki Meksykańskiej aż po granicę z Kanadą na zachodzie. Ale Huragan Charlie, jak go nazwał Robert Sam Anson w artykule dla „Vanity Fair”, nie zadowalał się sprzedawaniem tłumików i świec Studebakerowi w South Bend w stanie Indiana. Kupował wszystko, co miało okazyjną cenę, ponieważ „fascynowało go przejmowanie czegoś, co jest w ruinie, i doprowadzanie tego do porządku”, jak twierdziła jego córka, a wśród tych ruin były spółki produkujące zarówno silniki rakietowe, jak i instrumenty muzyczne czy produkty do pieczenia ciast. „Nie macie dość bycia małą spółką wartą dziesięć milionów i codziennej walki o przetrwanie, gdy moglibyście być warci pięćdziesiąt milionów? – spytał właściciela jednej z firm, które miał ochotę kupić. – Możemy dać wam wszystko, czego potrzebujecie, żeby działać mocniej, szybciej i na większą skalę”.

W 1964 roku Gulf+Western była jedną z najszybciej rozwijających się spółek na nowojorskiej giełdzie. W kolejnym roku, dysponując zaledwie pięcioma milionami dolarów, Bluhdorn pożyczył osiemdziesiąt pięć milionów od banku Chase Manhattan. To była jedna z największych niezabezpieczonych pożyczek w historii, na sumę trzykrotnie wyższą niż łączna wartość wszystkich spółek wchodzących w skład Gulf+Western. Dzięki niej Bluhdorn trafił na okładkę „Time” jako jeden z „milionerów przed czterdziestką”.

Trafił także przed oblicze podkomisji antymonopolowej, która badała, czy nie zagwarantował sobie tej pożyczki w zamian za poufne informacje przekazywane maklerom z Chase przed kolejnymi zakupami Gulf+Western.

Huragan Charlie był niepowstrzymany jak żywioł i chciał zmieniać wszystko, co napotkał na swojej drodze. „Im więcej czasu spędzacie w obecności Bluhdorna, tym bliższy wydaje się Księżyc”, powiedziała Lindsay Johnson, ówczesna prezes New Jersey Zinc, spółki wydobywczej, którą Gulf+Western przejęła w 1966 roku. W tamtym roku Bluhdorn wziął na celownik Hollywood, branżę, którą kierowali biznesowi tytani równie bezwzględni i ambitni jak on. Reżyser John Huston w wywiadzie dla „New Yorkera” przeprowadzonym przez Lillian Ross powiedział:

> To coś więcej niż miejsce, w którym ulice i budynki noszą imię Sama Goldwyna czy Binga Crosby’ego. To dżungla… zamknięta, szalenie hermetyczna i oparta na rozpaczliwej konkurencji. A władcy tej dżungli to drapieżniki, fascynujące i surowe… Boże, to prawdziwi twardziele!

Charlie Bluhdorn koniecznie chciał udowodnić, że jest największym twardzielem ze wszystkich. Zgodnie z dotychczasowym modelem biznesowym wytwórnia, którą miał przejąć, była największym przegranym w branży.

Kiedy pojawił się Bluhdorn, Paramount Pictures potrzebowała ratunku. Adolph Zukor był tak stary, że podobno nazywał Barneya Balabana, prezesa wytwórni, który przyszedł na świat w 1887 roku, „chłopcem”.

Pozbawiona sieci kin i obciążona nietrafioną inwestycją w płatną telewizję, Paramount była zmuszona sprzedać swoją oszałamiającą salę kinową na Times Square, która mogła pomieścić 3664 widzów. Przez ponad rok broniła się przed wrogim przejęciem ze strony Ernesta Martina, producenta z Broadwayu, który miał na swoim koncie *Facetów i laleczki* czy *How to Succeed in Business Without Really Trying*, oraz Herberta

Siegela, prezesa General Artists, który chciał rozszerzyć swoje wpływy w branży medialnej.

Ale Bluhdorn zbił fortunę, ponieważ potrafił dostrzec prawdziwą wartość spółki, niezależnie od generowanych przez nią strat. „W Paramount dostrzegł niezwykły klejnot, który mógł stać się czymś wielkim w odpowiednich rękach – wyjaśniła Dominique Bluhdorn. – Od początku miał obsesję na punkcie tej wytwórni”.

Paramount od pół wieku produkowała filmy, od *Podwójnego ubezpieczenia* przez *Kaczą zupę*, *Psychozę* aż po *Śniadanie u Tiffany’ego*, ale nie wykorzystywała w pełni ich potencjału. Gdyby sprzedać ich prawa do telewizji, można by zarobić z dwieście milionów dolarów. Wyczuwając okazję, Bluhdorn ruszył do akcji. Skontaktował się z Siegelem, którego zakusy na wytwórnię były coraz bardziej brutalne, i zaproponował, że odkupi od niego wszystkie udziały. Jeden z uczestników negocjacji wspominał w 1967 roku na łamach „Life”:

> Charlie zasypał go komplementami. Powiedział Siegelowi, że jego pomysł na Paramount jest wspaniały, ale nie zdoła go wprowadzić w życie, ponieważ jego stosunki z tą wytwórnią są za bardzo naznaczone goryczą. Ale on, Bluhdorn, może ponieść ten sztandar i zrealizować jego wizję, a Siegel zostanie bohaterem wśród swoich zwolenników, ponieważ zarobi duże pieniądze.

Siegel uległ. Dzięki zdobytym wpływom – oraz udziałom – Bluhdorn kupił Paramount za sto sześćdziesiąt pięć milionów dolarów i ponownie wkroczył do świata, o którym nic nie wiedział. Z dnia na dzień stał się magnatem filmowym. Ale w odróżnieniu od swoich mniej efektownych inwestycji – w branże części samochodowych i supermarketów – tym razem nie oddał spółki w ręce innych, lecz postanowił osobiście pokierować wytwórnią. „Przebuduję całe to cholerne miasto!”, ryknął, rzucając rękawicę ludziom, którzy zjedli zęby na przemyśle filmowym.

Jak można się było spodziewać, Hollywood go odrzuciło. „Kto miałby ochotę zapraszać na kolację właściciela New Jersey Zinc?”, spytał Michael Korda, który później pracował dla Bluhdorna jako redaktor naczelny wydawnictwa Simon & Schuster. Ludzie z branży kpili, że Bluhdorn kupił Paramount, by móc przebierać w młodych aktoreczkach (jedna z osób uznała, że to „największa inwestycja w dupy w historii Ameryki”, pisała Kim Masters w książce *The Keys to the Kingdom*). Wyśmiewali jego brak doświadczenia („typowy nowicjusz w świecie show-biznesu”), fatalny gust („facet nie ma żadnego poczucia estetyki”) oraz kiepski ogląd sytuacji („najgorsze pomysły w dziejach branży filmowej”). Ale pod tą pogardą kryły się zazdrość i strach. Mel Brooks doskonale uchwycił tamte nastroje w swoim filmie z 1976 roku *Nieme kino*, w którym przedstawił spółkę Engulf & Devour, czyli „ogarnąć i pożreć”, co było parodią Gulf+Western.

Bluhdorn nie przejmował się tym. Ogarnianie i pożeranie było modelem biznesowym, dzięki któremu został multimilionerem. Uważał, że Hollywood jest pełne nieudaczników i przebrzmiałych gwiazd. „Połowa tutejszych ludzi to skutek dwudziestu lat błędów!”, wrzeszczał, krocząc przez plan filmowy *Bonanzy*, popularnego serialu NBC, kręconego na terenie wytwórni. Podczas pierwszego zebrania rady nadzorczej, kiedy kierownictwo Paramount próbowało wytłumaczyć, dlaczego wytwórnia tak źle sobie radzi, nawet nie starał się hamować. „Krętacze!”, wściekał się. Kierownicy wkrótce stracili posady, bo Bluhdorn urządził czystkę, by pozbyć się otaczających go nieudaczników.

Przez jakiś czas kierował wytwórnią samodzielnie, nadzorując cały proces powstawania filmów. „Był potwornie upierdliwy; prawdziwy czepialski tyran – napisał Korda w pamiętniku *Another Life*. – Ale właśnie takich cech brakuje kierownikom większości wytwórni filmowych”.

Bluhdorn był dyrektorem rodem z dawnych czasów – „wybuchowym, kłótliwym, emocjonalnym, wnikliwym – powiedział Barry Diller. – Był silną osobowością i wykorzystywał każdą dostępną taktykę, uczciwą bądź nieuczciwą, by dotrzeć do ludzi”.

Ten model jego pracy był szczególnie widoczny przy okazji kręcenia *Czy Paryż płonie?* – ten imponujący film wojenny miał ogromny budżet, scenariusz autorstwa Gore’a Vidala i Francisa Forda Coppoli, a w obsadzie znaleźli się Kirk Douglas i Orson Welles. Mimo to zapowiadał się na kinową klapę, Bluhdorn wparował więc do montażowni, żeby osobiście go uratować.

Kiedy przyjaciel Bluhdorna, Herbert Siegel, dowiedział się, że ten osobiście nadzoruje montaż, nie mógł uwierzyć własnym uszom.

– Co ty wiesz o montowaniu filmów, na Boga? – spytał.

– Nie zepsuję tego bardziej niż oni! – odparł Bluhdorn.

Ale nie był głupcem – wiedział, że potrzebuje pomocy. Kogoś, komu będzie mógł zaufać, zarówno w kwestiach estetycznych, jak i w kwestii temperamentu. Kogoś, kto go uspokoi, gdy emocje wezmą górę. Kogoś, kto nie zawaha się powiedzieć mu „Idź do diabła”, jak donosiła jedna z wtajemniczonych osób.

Bluhdorn potrzebował „geniusza”.

Znalazł go siódmego sierpnia 1966 roku w redakcji „New York Timesa”.

PODOBA MI SIĘ, CHCĘ TO MIEĆ, BIERZMY TO, głosił nagłówek „New York Timesa” siódmego sierpnia 1966 roku. W artykule opisano producenta filmowego nowego pokolenia, trzydziestosześcioletniego Roberta Evansa – syna dentysty z Nowego Jorku – prezentera radiowego,

aktora i menadżera firmy odzieżowej (Evan-Picone, Inc., której był współwłaścicielem, razem ze swoim bratem Charlesem oraz Joem Picone). Evans właśnie podpisał umowę na trzy filmy z 20th Century Fox. Przyszedł na świat jako Robert J. Shapera, a jego życie przypominało bajkę dzięki oszałamiającej urodzie i jeszcze bardziej oszałamiającemu szczęściu. Jak sam relacjonował w *Hazardziście z Hollywood*, pewnego słonecznego dnia w 1956 roku opalał się przy basenie w hotelu Beverly Hills, gdy mąż gwiazdy filmowej Normy Shearer oznajmił mu, że jego żona chciałaby go poznać. Shearer przyłączyła się do rozmowy i spytała, czy Evans jest aktorem.

– Nie, po prostu włożyłem damskie spodnie – odparł.

– Jest idealny. Wykapany Irving – oznajmiła Norma Shearer, co oznaczało, że bardzo przypominał jej nieżyjącego męża, Irvinga Thalberga, młodego geniusza, który w 1925 roku w wieku zaledwie dwudziestu sześciu lat został kierownikiem produkcji w MGM. Ku zaskoczeniu Evansa uparła się, żeby to on zagrał Irvinga Thalberga w *Człowieku o tysiącu twarzy*, filmie, który miał opowiadać historię gwiazdora horrorów Lona Chaneya. To ona mogła podjąć decyzję, kto wcieli się w jej świętej pamięci męża.

W ten sposób Evans został aktorem, a potem zrzucił damskie spodnie i podjął się roli niezależnego producenta. Według artykułu, który dziennikarz Peter Bart opublikował na łamach „New York Timesa”, debiutant Evans wskazywał na jego talent i dobry gust. Być może zaważył opis niestrudzonej walki Evansa o książki, które ten chciał zekranizować, i w ramach tej walki „stworzył prawdziwy system szpiegowski w nowojorskim środowisku wydawniczym”, a może portret przystojnego aktora, który pojawił się na dole strony, w każdym razie artykuł zwrócił

uwagę Bluhdorna. Charlie rzucił gazetę na stół i chwycił za telefon, żeby dowiedzieć się czegoś więcej o tym nowym hollywoodzkim zjawisku.

Mniejsza z tym, że Evans jeszcze nie wyprodukował żadnego filmu. Albo z tym, że wciąż wiązał go kontrakt z Fox. Bluhdorn wiedział, że trafił na geniusza, który pomoże mu odbudować Paramount. A kiedy czegoś pragnął, zawsze to dostawał. Niewykluczone, że nagły awans Evansa był skutkiem tego samego, co zwróciło na niego uwagę Normy Shearer przy hotelowym basenie. „Jest uroczy”, powiedziała Yvette LeMarrec mężowi, próbując przekonać go, by zatrudnił Roberta Evansa na stanowisku szefa wytwórni, jak donosił pisarz Peter Biskind. „Musimy postawić na czele Paramount kogoś przystojnego i seksownego”.

Tak czy inaczej, kilka dni później Evans odebrał telefon od swojego prawnika Grega Bautzera.

– Pakuj walizki, Bob – powiedział Bautzer. – Jedziemy do Nowego Jorku.

– Mam inne plany, Greg – odparł Evans.

– Odwołaj je – rzucił Bautzer. – Charlie Bluhdorn, który właśnie kupił Paramount, chce się z tobą spotkać. Przeczytał artykuł o tobie w „New York Timesie”.

– Czego ode mnie chce?

– To najtwardszy i najbystrzejszy facet, jakiego znam, Bob. Lubi działać, a nie gadać. Nie prosiłby mnie, żebym poświęcał na to czas, gdyby nie miał konkretnej propozycji.

Bluhdorn rzeczywiście miał konkretną propozycję.

– Chcę od pana dostawać dwadzieścia filmów rocznie – powiedział Evansowi podczas ich pierwszego spotkania. – *Caca* stojący na czele Paramount ma dziewięćdziesiąt lat.

Kiedy Evans przypomniał, że wciąż obowiązuje go kontrakt z Fox, Marty Davis, prawa ręka Bluhdorna, odpowiedział, że umowy są po to, by je zrywać.

– Jeśli ma pan dowodzić Paramount, powinien się pan stać nieco twardszy.

W 2011 roku Al Ruddy, producent *Ojca Chrzestnego*, powiedział B. Jamesowi Gladstone'owi, autorowi biografii Bautzera zatytułowanej *The Man Who Seduced Hollywood*, że Bluhdorn nie zainteresował się Evansem wyłącznie z powodu tamtego artykułu, ale przede wszystkim za sprawą wysiłków prawnika Evansa. „To Greg Bautzer spiknął Bobby'ego z Charliem Bluhdornem", stwierdził Ruddy.

Evans wkrótce zamieszkał w Londynie, gdzie zarządzał europejskimi produkcjami wytwórni.

Bluhdorn dalej starał się samodzielnie dowodzić Paramount. Chcąc podbić rynek telewizyjny, kupił za siedemnaście milionów dolarów Desilu Productions – spółkę Lucille Ball – i zwiększył produkcję filmów do poziomu niespotykanego po drugiej wojnie światowej. Ale wytwórnia wciąż z trudem trzymała się na nogach. Paramount przegrała z Columbią walkę o *Zabawną dziewczynę*, film, który według Evansa miał im umożliwić „wyjście z piwnicy", i zamiast tego wyprodukowała klapę *Urocza Lili* z Julie Andrews w roli głównej, ponieważ Bluhdorn kochał musicale. „Film przyniósł tak wielkie straty, że gdyby nie wprawa Charliego w manipulowaniu liczbami, Paramount Pictures musiałaby zmienić nazwę na Paramount Cemetery", wspominał Evans.

Kroplą, która przepełniła kielich, była światowa premiera filmu *Czy Paryż płonie?*, przy którym jako jeden ze scenarzystów pracował młody

Francis Ford Coppola – ważna postać w przyszłości Charliego Bluhdorna.

„Zmierzamy w niewłaściwym kierunku – powiedział Bluhdornowi Evans, który przyleciał na premierę do Paryża. – Jeśli produkt cuchnie, nie da się go sprzedać”.

Tamtego wieczoru, gdy galaktyka gwiazd Paramount zapełniła budynek Opery Paryskiej, produkt miał dla Bluhdorna znaczenie osobiste: Charlie odcisnął na filmie swoje piętno w montażowni, a powodzenie obrazu miało wpłynąć na jego gust i osąd.

Zgasły światła. Podniosła się kurtyna. Po trzech nieznośnych godzinach, gdy w sali znów zrobiło się jasno, zamiast Paryża płonął Bluhdorn. Jego wojenna epopeja okazała się klapą, kolejną w katalogu Paramount. „New York Times” zrównał film z ziemią, nazywając go „miszmaszem melodramatycznych elementów i ogłupiającej akcji całkowicie wyzutej z napięcia, przez co widz czuje się wyczerpany i rozdrażniony”.

Na łamach czasopisma „Mad” kpiny były jeszcze bardziej bezpośrednie, bo w recenzji zmieniono tytuł filmu na *Czy Paryż nudzi?*

W obliczu kolejnej kosztownej straty Bluhdorn brał pod uwagę sprzedaż wytwórni. Ale zamiast tego wezwał Evansa do Nowego Jorku i postawił go na czele produkcji.

„Nakręć film, który ludzie chcą obejrzeć, ale nie jakiś wyszukany bełkot, którego nikt nie zrozumie – polecił mu, a następnie wysłał go do Los Angeles. – Chcę zobaczyć łzy, śmiech, piękne dziewczyny, obrazy, które spodobają się ludziom w Kansas City”.

Evans wrócił do Hollywood, gdzie spotkały go takie same drwiny jak kilka lat wcześniej Charliego. Jedna z gazet nazwała go „Kaprysem Bluhdorna”. W innym szmatławcu pisano o nim jako o „wydmuszce”, a w „Life” ukazała się opinia: „Robert Evans to skandal”. Patrzono na niego jak na złodzieja. Nie miał odpowiednich referencji i nie zasłużył na swoją

pozycję w branży. Nie wyprodukował ani jednego filmu i nie znał się na nich, więc z jakiej racji miałby kierować Paramount Pictures, która wypuszczała rocznie ponad dwadzieścia pięć obrazów o łącznym budżecie stu milionów dolarów? „Evans jest zbyt przystojny, zbyt bogaty, za młody, ma za dużo szczęścia i zdecydowanie za dużo uroku. To playboy, który pyszni się jak paw”, podsumowano.

Jego pierwsza decyzja personalna jeszcze bardziej podsyciła sceptycyzm. Evans zatrudnił jako swoją prawą rękę Petera Barta, dziennikarza „Timesa”, którego artykuł zwrócił na niego uwagę Bluhdorna. Dziennikarz miał pomagać w kierowaniu wytwórnią filmową? Nawet Bluhdorn zawahał się, gdy o tym usłyszał.

„To ja nadstawiam głowę – powiedział mu Evans. – Jeśli stawiasz mnie za sterem, pozwól mi kierować”.

Wiedział, że Bart jest zapalonym czytelnikiem, i obaj wierzyli, że to książki staną się paliwem, które napędzi odrodzenie Paramount.

„Mówiłem, że dzieciak ma jaja!”, cieszył się Bluhdorn.

Evans ostro zabrał się do pracy. „Cały czas jest zajęty – skarżyła się przyjaciółce jedna z jego dziewczyn. – Nawet kiedy się kochamy, czekam, aż do łóżka podbiegnie ktoś z… z taką drewnianą tabliczką, jaką stuka się przed rozpoczęciem nagrywania sceny”.

Był świadom otaczających go kpin i zamierzał uciszyć sceptyków dwiema rzeczami, które liczą się najbardziej w Hollywood: uznaniem krytyków oraz sukcesem finansowym. On i Bluhdorn stanowili zgrany zespół. Paramount dysponowała prawami do dramatu Neila Simona *Dziwna para*, więc Evans postanowił wyprodukować ekranizację i w tym celu ściągnął reżysera Billy’ego Wildera, a w rolach głównych obsadził Jacka

Lemmona i Waltera Matthau. Bluhdorn był fanem tego projektu – dopóki nie zobaczył rachunku. Wilder i Lemmon mieli najwyższe stawki w branży. „Prędzej wrócę do handlu kawą, niż zaakceptuję ten szantaż!”, pieklił się Bluhdorn. Męczył się nieprzerwanie przez siedemdziesiąt dwie godziny w swoim apartamencie w hotelu Beverly Hills, aż w końcu wypracował korzystniejszą umowę i ostatecznie zrezygnował z Wildera na rzecz tańszego Gene’a Saksa. *Dziwna para* nie tylko stała się komediowym klasykiem, ale także największym przebojem wytwórni od czasu *Dziesięciorga przykazań*, wyprodukowanych ponad dziesięć lat wcześniej.

Evans okazał się równie nieustępliwy jak Bluhdorn. Bezustannie wypatrywał bestsellerów, które mógłby zmienić w filmowe hity. Skontaktował się z nim William Castle, reżyser i producent filmów klasy B, który kupił prawa do ekranizacji *Dziecka Rosemary*, horroru Iry Levina o młodej kobiecie, która zachodzi w ciążę z Szatanem. Evans wyczuł zysk, ale kiedy dowiedział się, że Castle chce osobiście wyreżyserować film, „nie miał zamiaru się patyczkować”, jak napisał w pamiętniku. Zagroził, że wstrzyma realizację projektu na trzy lata, dopóki nie wygaśnie kontrakt Castle’a z Paramount. „Albo może pan zacząć jutro jako producent, a ja podwoję pańskie honorarium”.

Castle przyjął propozycję i Evans oddał *Dziecko Rosemary* w ręce Romana Polańskiego, obiecującego europejskiego reżysera, który właśnie nakręcił swój pierwszy film w Hollywood, *Nieustraszonych pogromców wampirów*. Efektem był „największy wakacyjny hit”, jak napisał Evans. „Ale to nie wystarczyło, by uratować Paramount”.

Rada spółki Gulf+Western naciskała na Bluhdorna, żeby sprzedał wytwórnię i pozbył się swoich marzeń o tym, by zostać hollywoodzkim magnatem. GULF+WESTERN TRACI NIECO BLASKU, głosił nagłówek w „BusinessWeek”.

Dziewiątego sierpnia 1969 roku Bluhdorn poleciał do Los Angeles. „Tym razem groźby brzmiały autentycznie: wytwórnia musiała zostać zamknięta”, wspominał Evans. Odebrał Bluhdorna z hotelu i razem pojechali do Woodland, domu Roberta Evansa w Beverly Hills, żeby postanowić, co robić dalej. Zanim jednak zdołali zabrać się do pracy, gospodarz odebrał pilny telefon: żona Polańskiego, Sharon Tate, która spodziewała się ich pierwszego dziecka, została brutalnie zamordowana przez zwolenników Charlesa Mansona; zabito także cztery inne osoby.

Wstrząśnięty tą wiadomością Evans wrócił do salonu, gdzie niecierpliwie krążył Bluhdorn.

– No dalej, Evans! – warknął. – Wychodzimy i bierzemy się do roboty.

– Nie mogę, nie mogę, Charlie. – Evans zaszlochał.

Bluhdorn podszedł i objął go ramieniem.

– O co chodzi, Bob? Co się stało?

Evans przekazał mu wieści, po czym obaj wyszli przed dom i usiedli pod jednym z potężnych drzew w posiadłości Woodland. Wspólnie opłakiwali śmierć przyjaciół Evansa oraz koniec pewnej ery w Hollywood.

Bluhdornowi kończył się czas. Rada nadzorcza żądała krwi. Mimo sukcesów kasowych pod kierownictwem Evansa wytwórnia wciąż miała kłopoty. Bluhdorn potrzebował pieniędzy, i to szybko. Dlatego zwrócił się do kogoś, o kim wiedział, że może mu pomóc: sycylijskiego finansisty, który zarządzał pieniędzmi mafii.

Michele Sindona, hochsztapler o nienasyconym apetycie na interesy, które nie zawsze były zgodne z prawem, zbudował rozległe imperium w bankowości i handlu nieruchomościami; jego wpływy sięgały od mafii do Watykanu. Poza tym był winien Bluhdornowi przysługę. Kilka lat

wcześniej wpakował się w tarapaty, gdy próbował przejąć pewną firmę papierniczą, i ściągnął na siebie uwagę urzędu antymonopolowego. Bluhdorn podobno pośpieszył mu na ratunek. Zadzwonił z Nowego Jorku i umówił się z Sindoną na spotkanie w hotelu Grand w Rzymie następnego ranka. Trwało zaledwie godzinę. Bluhdorn zgodził się kupić firmę papierniczą za piętnaście i pół miliona dolarów i między panami zawiązała się piękna przyjaźń. „Ze wszystkich ludzi, z którymi robił interesy w Ameryce, Sindona najbardziej podziwiał Charlesa Bluhdorna”, napisał biograf Sindony, Nick Tosches, w swojej książce *Power on Earth*.

Kiedy Paramount znalazła się na krawędzi, Bluhdorn wykonał ruch, jakiego nie powstydziłby się sam Vito Corleone: poprosił Sindonę o odwzajemnienie przysługi. Najpierw zamienił udziały w jednej z filii swojej spółki (której głównymi aktywami były prawa do zysków z przyszłej kinowej klapy *Urocza Lili*) na akcje największej włoskiej spółki działającej w branży budowlanej i handlu nieruchomościami, Società Generale Immobiliare (SGI), w której Sindona był głównym udziałowcem (obok Watykanu). Następnie SGI kupiła połowę udziałów w rozległych terenach należących do wytwórni – cennych hollywoodzkich nieruchomościach, które służyły jako plany filmowe. Nie było jasne, jaką wartość mają dla SGI, biorąc pod uwagę, że prawo zagospodarowania przestrzennego jasno określało, co można wybudować na tych gruntach. Ale to były nieistotne detale – chodziło o spłatę przez Sindonę długu wdzięczności wobec Bluhdorna. „Zawsze sprzedaję spółki za mniej, niż są warte, ludziom, którym chcę zrobić przyjemność”, powiedział kiedyś.

Według Petera Barta ta umowa „wstrząsnęła Hollywood”.

Miasto zdążyło poznać się na gangsterach: w latach trzydziestych Bugsy Siegel nadzorował działanie mafijnej organizacji znanej jako

Murder, Incorporated. A tymczasem Bluhdorn zmienił nieruchomości należące do Paramount w „tajny przyczółek mafii”, jak określił to Bart.

W okolicy wkrótce zaczęły się rozgrywać sceny rodem z gangsterskich filmów. Bart tak to opisywał:

> Delegacje Włochów włóczyły się po terenie i spierały o przeznaczenie poszczególnych nieruchomości. Wielu studiów nagrań nikt nie używał, ale Sindona rozwiązał ten problem, wynajmując je producentowi filmów pornograficznych.

Sindonę spotkał niewesoły koniec. Kiedy jego bankowe imperium upadło, sfingował własne porwanie, by wyjechać do Włoch i zdobyć tam kompromitujące materiały, które miały mu pomóc „zmusić władze we Włoszech i Stanach Zjednoczonych do zmiany części ciążących na nim zarzutów”, jak donosiło czasopismo „Mother Jones”. Ostatecznie został jednak uznany za winnego sześćdziesięciu pięciu przypadków oszustwa i krzywoprzysięstwa. W 1980 roku został deportowany do Włoch, gdzie zmarł w więzieniu, otruty cyjankiem – „ulubionym lekarstwem mafii”, jak zauważył Bart. Sindona do końca utrzymywał, że Bluhdorn nie jest zaangażowany w żadną z jego afer. „Jego jedyną zbrodnią było to, że się ze mną przyjaźnił”, wyznał Nickowi Toschesowi. („Z tego, co mi wiadomo, ojciec nie był w bliskich stosunkach z Michele Sindoną – powiedział Paul Bluhdorn. – To niemożliwe, żeby miał jakiekolwiek kontakty z mafią”).

Umowa z SGI zapewniła Bluhdornowi nieco czasu. Wkrótce zaczął się przechwalać, że dysponuje „praktycznie niewyczerpanymi funduszami na rozwój, tak że mógł sobie pozwolić nawet na wrogie przejęcia A&P i Pan American Airways – napisał Bart na łamach „GQ” w 1997 roku. – Z perspektywy czasu wyraźnie widać, że przekroczył granicę i śmiało zmierzał ku samozniszczeniu”.

Był gotów zaryzykować wszystko, gdy pojawiała się szansa skojarzenia jego nazwiska z jakąś znaną marką. „W pewnym momencie chciał kupić Simmons Mattress Company – opowiadał jego syn Paul. – Ludzie zastanawiali się, po co mu firma produkująca materace. A on odpowiadał: »Wszyscy o nich słyszeli! To znana marka!«”.

Paramount była największą marką ze wszystkich, ale jeśli miała przetrwać, potrzebowała przeboju, który udowodni Hollywood (oraz radzie nadzorczej), że Bluhdorn i Evans są w stanie przezwyciężyć lata finansowych strat i wyprodukować filmy, za których obejrzenie ludzie będą gotowi zapłacić w czasach, gdy kina świeciły pustkami. Vincent Canby pisał w „New York Timesie”:

> Branża filmowa upada. Wszyscy o tym wiedzą. Wystarczy poczytać dodatek finansowy w gazecie (*Wojna w 20th Century Fox*), popatrzeć na afisze (*My Secret Life* wyświetlane w kinie Loew’s State 2) albo posłuchać znajomych („Czytam wszystkie twoje recenzje, chociaż nie chodzę do kina”).

„Potrzebujemy cudu, a nie filmu”, lamentował Bluhdorn.

Cud pojawił się w Wigilię 1970 roku w postaci wyciskacza łez nakręconego na podstawie krótkiego scenariusza i jeszcze krótszej powieść wykładowcy z Yale, niejakiego Ericha Segala, który opowiedział historię studentki college’u, która umiera na nieuleczalną chorobę. Z tych skromnych początków narodził się ważny film, który wzruszył widzów i czytelników na całym świecie. MIŁOŚĆ OZNACZA, ŻE NIE MUSICIE ZA NIC PRZEPRASZAĆ, głosiły plakaty.

W kolejnych salach kinowych „ludzie tonęli w stertach chusteczek”, pisał Evans. Owszem, dziewczyna umarła, ale Charlie Bluhdorn i wytwórnia Paramount otrzymali nowe życie.

– Ameryka! – wrzasnął Bluhdorn, kiedy Evans wyciągnął go na zewnątrz w śnieżny świąteczny wieczór w Nowym Jorku.

Za naciśnięciem jednego przycisku na mrocznym budynku Gulf+Western rozbłysnęły wysokie na dwanaście pięter litery układające się w napis *LOVE STORY*.

– To mój budynek! – zawołał Bluhdorn. – To pierwsze prawdziwe Boże Narodzenie, jakie przeżyłem!

Wkrótce we wszystkich miastach w Ameryce i na świecie do kin ustawiały się kilometrowe kolejki.

Ale dla Charliego Bluhdorna i cudotwórcy Roberta Evansa ten sukces był tylko chwilową ulgą, a nie trwałym ratunkiem. Wystarczył, by utrzymać wytwórnię na powierzchni, ale nie na długo. Potrzebowali jeszcze większego hitu, zjawiska, które „wyciągnie Paramount z piwnicy” i skieruje ku dawnej chwale.

Potrzebowali kolejnego cudu.

Cudu, który, jak się okazało, już się dokonał.

4
NAJPOCZYTNIEJSZY PISARZ NA ŚWIECIE

W lipcu 1968 roku, pięć miesięcy po tym, jak Bluhdorn podobno zawarł układ z finansistą mafii, Mario Puzo oddał wydawcy pierwszą wersję Ojca Chrzestnego – nie dlatego, że był dumny ze swojego dzieła, ale dlatego, że jak zwykle był spłukany. „Potrzebowałem tysiąc dwieście dolarów ostatniej zaliczki od Putnama, żeby zabrać żonę i dzieci do Europy”, napisał. Jego żona Erika nie była w rodzinnych Niemczech od czasu przyjazdu do Nowego Jorku w 1949 roku, a obiecał jej, że zabierze całą rodzinę na europejskie wakacje.

„Pewnego dnia niespodziewanie przyniósł cały maszynopis – wspominał w 1971 roku redaktor Bill Targ w wywiadzie dla „True”. – To była wstępna wersja, ale kompletna”.

– Do widzenia – powiedział pisarz. – Jutro zabieram rodzinę do Europy.

Targ był pewny, że to zawoalowana prośba o gotówkę.

– Ależ, Mario, nie możemy ci aż tyle zapłacić – odparł.

Puzo zapewnił go, że ma „mnóstwo kart kredytowych”.

– Mario, kiedyś przyjdzie dzień zapłaty – ostrzegł go Targ.

– *Ojciec Chrzestny* się tym zajmie. A jeśli nie, to sprzedam dom – odpowiedział Puzo.

Z kartami kredytowymi w garści Puzo i jego rodzina ruszyli prosto na lotnisko. „Poproszę sześć biletów do Rzymu w pierwszej klasie”, powiedział kobiecie w okienku linii Alitalia, jak donosił fotograf „Life” Robert Peterson. Kiedy Mario dowiedział się, że pozostały tylko dwa miejsca w pierwszej klasie, położył na kontuarze dwieście dolarów. „Znalazłam dla pana dodatkowe cztery miejsca”, poinformowała go pracownica linii lotniczych.

Cała rodzina poleciała do Europy – do Londynu, Cannes, Monte Carlo, Wiesbaden – a Puzo finansował podróż (oraz hazard) czekami na pięćset dolarów, dla których pokryciem była jego karta American Express. „Nie miałem pieniędzy, ale dysponowałem pokaźną kolekcją kart kredytowych”, wyznał.

Jak miał w zwyczaju, gdy tylko uzyskiwał dostęp do gotówki, od razu kierował się do kasyn. Przegrał zaliczkę w najlepszych kurortach na francuskiej Riwierze. „Nie wyglądało to najlepiej”, przyznał jego syn Anthony. Później Puzo pisał:

> Zawiodłem jako ojciec. Nie martwiłem się. Gdyby doszło do najgorszego, zawsze mogłem sprzedać dom. Albo pójść do więzienia. Psiakrew, lądowali tam lepsi pisarze ode mnie. Nie ma strachu.

Kiedy rodzina wróciła do domu, był winien firmom obsługującym karty kredytowe ponad osiem tysięcy dolarów. „Tkwiłem po uszy w długach i nie miałem pracy”, wyznał.

Jego zamiłowanie do hazardu było największą przeszkodą na drodze do ukończenia książki, a jednocześnie główną motywacją do działania. Dzień po dniu stukał w maszynę do pisania i przerywał tylko po to, by zbierać

materiały, co czasami stanowiło pretekst do podążania za innymi – mniej wzniosłymi – impulsami. Prawdopodobnie w 1967 roku, wkrótce po otrzymaniu dwunastu tysięcy pięciuset dolarów od wytwórni Paramount, wybrał się na swoją zwyczajową wycieczkę do Las Vegas. Tłumaczył sobie, że w ten sposób gromadzi materiały do książki. „Potrafiłem usprawiedliwić przed sobą nawet roztrwonienie całej tej sumy – zwierzył się w 1979 roku w wywiadzie dla „New York Timesa". – Wmawiałem sobie, że tak naprawdę robię research".

Wycieczka zapewniła mu mnóstwo materiałów, ale pozbawiła gotówki. Po dotarciu do Las Vegas skierował się prosto do kasyna Sands, którego współwłaścicielem kiedyś był Frank Sinatra. W tamtych czasach był to topowy lokal, legendarny pustynny pałac, gdzie nakręcono oryginalną wersję *Ocean's Eleven* i gdzie Sinatra oraz członkowie jego Rat Pack (Dean Martin, Joey Bishop i Sammy Davis Jr.) występowali w Copa Room. Podobnie jak w przypadku wielu innych miejsc w Las Vegas w tamtych czasach, związki kasyna z mafią były głębokie i sięgały jego założycieli, Meyera Lansky'ego, znanego jako „finansowy geniusz półświatka", oraz Josepha „Doca" Stachera, który w 1952 roku wyłożył pieniądze na stworzenie tej przyszłej mekki hazardzistów, gdzie czołowi przedstawiciele świata przestępczego – w tym nowojorski mafioso Carlo Gambino – spotykali się ze swoimi odpowiednikami z Zachodniego Wybrzeża.

W Sands Puzo, stojąc przy stole do ruletki ubrany tak swobodnie, że wręcz niechlujnie, z cygarem sterczącym z ust, wyglądał jak prostak z przedmieść. To była dzienna zmiana, więc nie rzucałby się w oczy, gdyby nie dwie sprawy. Po pierwsze, ruletka w tamtych czasach była przeważnie grą dla kobiet. A po drugie, Puzo najwyraźniej był bardziej zainteresowany wypytywaniem krupiera o tajniki działania kasyna niż śledzeniem gry.

„Dlatego podszedłem do stołu. Żeby sprawdzić, co się, kurwa, dzieje”, wspomina Ed Walters, który tamtego dnia pełnił funkcję kierownika sali.

Był oszustem karcianym z Nowego Jorku, a jego talent do pokera i poola oraz szósty zmysł w kwestii kanciarzy zapewniły mu szacunek jednego z poruczników, Carla Gambino. Waltersowi zaproponowano bilet w jedną stronę do Vegas, gdzie otrzymał „specjalne zadanie” w Sands.

Jeden z krupierów oszukiwał i Walters miał go złapać na gorącym uczynku. Co się stało ze zdemaskowanym pracownikiem? „Mogę tylko zapewnić, że już nigdy nie okradł nas ani nikogo innego”, odparł Walters.

Za swoje usługi otrzymał wygodną posadę w kasynie. Kiedy podszedł do stołu do ruletki, przy którym Puzo wypytywał krupiera, postanowił najpierw trochę posłuchać i dopiero się przedstawić.

Puzo pytał o tajniki działania kasyna. „Czyżby był dziennikarzem?”, zastanawiał się Walters.

Pytał o ludzi, którzy zza kulis rządzili lokalem. „A może jest z FBI?”

Wypytywał o Franka Sinatrę. „Czy tego faceta pojebało?”

Kimkolwiek był ten dziwaczny gość, Walters nie potrafił rozszyfrować jego motywów. „Bardzo dużo o nas wiedział. Przywoływał konkretne nazwiska. Miał ku temu jakiś powód, ale go nie znałem”.

Pełen podejrzeń Walters ostrzegł kierownika kasyna, Carla Cohena, który w tym samym roku zasłynął znokautowaniem pijanego i agresywnego Franka Sinatry domagającego się podwyższenia kredytu. Cohen, który znał ludzi w Nowym Jorku, wykonał kilka telefonów.

„Facet jest pisarzem – poinformował Waltersa. – Zbiera materiały do książki o mafii i nowojorskich rodzinach. Miej na niego oko”.

Następnego dnia Walters się przedstawił.

Puzo z pewnością był podekscytowany tym spotkaniem. Chciał, żeby jego książka o mafii była autentyczna, a Walters dysponował ogromną

wiedzą. Właśnie po to – nie licząc hazardu – Puzo przyjechał do Las Vegas, miejsca, które obok rodzinnego domu kochał najbardziej na świecie. Kiedyś napisał:

> Gdybym poszedł do nieba, nie interesowałyby mnie anioły z aureolami siedzące na śnieżnobiałych obłokach, a nawet ponętne hurysy muzułmanów. Raczej wpuśćcie mnie do sklepionej sali kasyna o czerwonych ścianach, gdzie palą się jaskrawe światła, a rogate diabły rozdają karty. Niech niebiański kierownik sali zapewni mi nieograniczony kredyt. A jeśli istnieje miłosierny Bóg, to niech zarządzi, by gracze na całą wieczność mieli przewagę nad kasynem.

Na razie przynajmniej poznał kierownika sali i chociaż Walters nie zapewnił mu nieograniczonego kredytu, to miał do zaoferowania coś niemal równie cennego: materiały do książki. Wszystko zależało od gotowości Puza do obstawiania. Dopóki grał, Walters mówił. Koło ruletki się obracało, pisarz miał coraz mniej żetonów, a Walters odpowiadał na jego pytania w takim zakresie, jaki uznał za „stosowny”.

„Byłem pod wrażeniem tego, jak dużo już się dowiedział o nowojorskich rodzinach – przyznał Walters. – Zebrał mnóstwo materiałów. Najbardziej interesowało go Pięć Rodzin. Wiedział, kim są, i znał ich nazwiska. Nazywał ich mafią. Było dla mnie jasne, że nigdy nie spotkał żadnego z nich, ani w Nowym Jorku, ani nigdzie indziej”.

Kiedy wizyta przeciągnęła się na drugi, a potem trzeci dzień, pytania Puza stały się bardziej dociekliwe.

– Czy Carlo Gambino naprawdę przychodził grać do Sands?

– Bez komentarza – odpowiedział Walters.

– Jeśli muszą się skontaktować z Meyerem Lanskym, w jaki sposób to robią?

– Bez komentarza.

Puzo wyjął notatnik, ale kierownik sali kazał mu go schować.

„Ludzie czasami zapisują numery przy stole do ruletki – wyjaśnił Walters. – Początkowo sądziłem, że robi właśnie to. Kiedy dowiedziałem się, że chce notować to, co mówię, nie pozwoliłem mu tego robić”.

– Jaki jest Carlo Gambino jako człowiek?

– Tak naprawdę jest bardzo łagodnym i niezwykle bystrym gościem – odpowiedział Walters, opisując w ten sposób wszechpotężnego szefa najpotężniejszej mafijnej rodziny w Nowym Jorku. – Jest łagodny, nie przechwala się, ale jego słowo jest prawem. Pochodzi ze starej sycylijskiej szkoły i wyznaje zasadę, że im mniej się mówi, tym lepiej. Nigdy nie wydaje poleceń dłuższych niż jedno zdanie. W porównaniu z innymi Amerykanami włoskiego pochodzenia, którzy często zachowują się i reagują chaotycznie, Carlo jest wyjątkowo cichy i refleksyjny. Jest najmniej zwariowany ze wszystkich gości w Nowym Jorku. Wszystko starannie obmyśla.

– Czy Gambino jest bezlitosny?

– Co dokładnie masz na myśli? – spytał Walters.

– No cóż, zabija…

– Chwileczkę, nie, niczego nie rozumiesz – przerwał mu Walters. – Mario, gdyby Carlo Gambino siedział obok ciebie, czułbyś się całkowicie spokojny. Któryś z jego ludzi mógłby cię wyrzucić przez okno, ale on jest nastawiony pokojowo i działa bardzo metodycznie.

Takie detale z ust kogoś, kto znał Gambina osobiście, były dla Puza niezwykle ważne i zrobił z nich użytek, tworząc postać głównego bohatera swojej powieści:

> Don Vito Corleone był człowiekiem, do którego wszyscy zwracali się o pomoc i nigdy nie doznawali zawodu. Nie składał czczych obietnic ani nie wymawiał się małodusznie, że ma ręce związane przez potężniejsze od siebie siły na świecie. Niekoniecznie musiał być czyimś przyjacielem, nie było nawet ważne, że ktoś nie miał

środków, by mu się odwzajemnić. Jedna tylko rzecz była niezbędna. Żeby ktoś sam zadeklarował swą przyjaźń. A wtedy, bez względu na to, jak ubogi czy bezsilny był suplikant, don Corleone brał sobie do serca jego kłopoty.

Nie wystarczyło zbieranie informacji o najpotężniejszych nowojorskich mafiosach. W jego powieści pojawiała się postać Johnny'ego Fontane'a, piosenkarza, który miał powiązania z mafią i był wzorowany na Franku Sinatrze.

– Jak często Sinatra tutaj występuje? – spytał Puzo Waltersa.

– Jest naszym głównym artystą – odparł kierownik sali. – Szanujemy go, ale nie jest szefem.

Ta odpowiedź nie usatysfakcjonowała Puza. „Starał się dowiedzieć, czy Sinatra ma jakieś związki z mafią", wspominał Walters.

– Sinatra nie jest powiązany z nikim w mafii – zapewnił pisarza kierownik sali. – Szanują go, ale kochają Deana.

To wszystko trafiło do książki; Puzo odmalował portret porywczego podstarzałego piosenkarza, który nadużywał alkoholu, miał obsesję na punkcie seksu i „biły dla niego serca pięćdziesięciu milionów kobiet". Ta postać tak zdenerwowała Sinatrę, że groził autorowi pobiciem.

Mijały kolejne dni i noce przy stole do ruletki w towarzystwie Waltersa, aż w końcu Puzo zadał swojemu informatorowi najważniejsze pytanie:

– Czy kasyno może mi zwiększyć kredyt?

Spłukał się, ale wciąż miał pytania, więc potrzebował pieniędzy, by móc dalej grać i zbierać materiały.

Walters niemal parsknął śmiechem. Puzo z pewnością nie miał w banku wystarczająco dużo pieniędzy, by otrzymać kredyt. Ale kierownik sali zwrócił się w tej kwestii do Carla Cohena i ten ponownie zadzwonił do swoich kontaktów w nowojorskim światku wydawniczym. Walters

zobaczył, że na drugim końcu sali Cohen prostuje dwa palce: Puzo otrzymał kredyt wysokości dwóch tysięcy dolarów.

Pewnego wieczoru do stołu, na którym kręciło się koło ruletki, podeszła jakaś tajemnicza postać. Siwowłosy, elegancko ubrany mężczyzna, Hy Bedol, „jeden ze starych mędrców”, jak go opisał Walters. Bedol, wspólnik Meyera Lansky’ego, przed kubańską rewolucją pracował w jego kasynach w Hawanie.

Kierownik sali wskazał go pisarzowi.

– Chciałbyś porozmawiać z Hyem Bedolem?

– Zna kogoś w mafii? – spytał Puzo.

Walters ponownie o mało nie parsknął śmiechem. „Myślę sobie: ja pierdolę, ale jaja, pisarz pyta, czy ten facet zna kogoś w mafii. A przecież mowa o Hyu Bedolu, który odpowiada bezpośrednio przed Lanskym i dowodzi największymi operacjami związanymi z hazardem w Las Vegas, Chicago, Detroit i wszędzie indziej”.

Przez kolejne dwa wieczory Puzo i Bedol rozmawiali przy stole do ruletki i ten drugi był gotów mówić, dopóki Puzo obstawiał. Hy Bedol nie był zachwycony. „Facet strasznie wszystko pomieszał – wyznał Waltersowi. – Uważa, że wszyscy jesteśmy zabójcami, a ludzie, którzy nie spłacają długów w Vegas, zostają zastrzeleni albo zamordowani na pustyni. Staram się pomóc mu zrozumieć, że nie wszyscy jesteśmy zabójcami i nie bijemy ludzi. Jesteśmy biznesmenami i prowadzimy legalne kasyno, na które otrzymaliśmy licencję od stanu Nevada”.

W kasynie Puzo poznał mafijną hierarchię, dowiedział się o niewidzialnych ścianach, które nie pozwalają szeregowym żołnierzom poznać tajników działania całej organizacji.

„Eddie, ten gość myśli, że mafia jada tylko w najlepszych restauracjach – powiedział Bedol Waltersowi. – Nie ma pojęcia, że większość naszych chłopaków w Nowym Jorku nie potrafiłaby zamówić potrawy z menu. Nigdy nie byli w restauracji”.

Wszystkie te informacje również trafiły do powieści Puza, dzięki postaci Moe Greene’a, „przystojnego gangstera, który zdobył sobie reputację jako najemny zabójca w Brooklynie, a potem jako pierwszy dostrzegł możliwości Las Vegas i zbudował tam jeden z pierwszych hoteli-kasyn”.

Według Waltersa to właśnie w kasynie Puzo usłyszał chyba najsłynniejszy tekst, który trafił do *Ojca Chrzestnego*. Pewnego wieczoru aktor David Janssen za dużo wypił i robił zamieszanie w sali. Janssen grał wtedy w serialowym hicie *Ścigany* i żaden z graczy, rozdających ani kierownik sali nie chcieli się do niego zbliżać, a tym bardziej próbować go uspokoić. Dlatego Walters zadzwonił do Carla Cohena i ten przywołał aktora do porządku za pomocą zaledwie kilku słów.

– Co zrobiłeś? – spytał Walters, kiedy Janssen się uspokoił.

– Złożyłem mu propozycję nie do odrzucenia – odpowiedział Cohen.

„Ta opowieść krążyła po sali, aż w końcu jeden z krupierów… przekazał ją Mariowi Puzo”, wspominał Walters.

W *Ojcu Chrzestnym* don Corleone tymi słowami wyjaśnia, w jaki sposób zamierzał przekonać producenta filmowego, by dał rolę w swoim filmie Johnny’emu Fontane’owi: „Złożę mu propozycję nie do odrzucenia”.

Czy jedna z najsłynniejszych kwestii w historii kina została wypowiedziana przez uprzejmego kierownika kasyna, który uspokajał słynnego aktora w Sands? A może, jak napisał Francis Ford Coppola we wprowadzeniu do jubileuszowego wydania powieści Puza, jej autorką była

Maria La Conti Puzo, włoska matka, która samotnie wychowywała siódemkę dzieci w Hell’s Kitchen?

> Przyznał, że wszystkie te wspaniałe dialogi, cytowane po wielokroć powiedzonka, które włożył w usta dona Corleone, usłyszał kiedyś od swojej matki, napisał Coppola. Owszem, „propozycja nie do odrzucenia”… „Zemsta to potrawa, która najlepiej smakuje na zimno”… „Mężczyzna, który nie jest ojcem dla swoich dzieci, nie może nigdy być prawdziwym mężczyzną” – to powiedzenia, które Puzo po raz pierwszy usłyszał z ust matki.

Niezależnie od źródła tych słów „zbieranie materiałów” w Las Vegas okazało się kosztowne. Kiedy pisarzowi skończył się kredyt w Sands, przeniósł się do Tropicany, gdzie przegrał tyle pieniędzy, że kierownictwo kasyna zaleciło mu, by nie opuszczał miasta, dopóki nie spłaci długów.

Zaniepokojony Puzo zadzwonił do Waltersa w Sands: „Czy mam poważnie traktować ich groźby?”.

Walters zapewnił go, że będzie bezpieczny, dopóki zostanie w Las Vegas. „W tamtych czasach mieliśmy zasadę, że nie będziemy realizować żadnych kontraktów w Vegas – wyznał. – Takie były zasady. Nikogo nie mogła spotkać… krzywda w Las Vegas. Co innego w Lake Mead czy na pustyni. Ale w samym mieście nie robiliśmy niczego, co naruszałoby prawo. Taką mieliśmy umowę z szeryfem”.

Znał jednak ekipę z Tropicany – „bandę twardych skurwieli” – i doradził pisarzowi, by potraktował ich poważnie. Poza tym kasyno Sands również nie miało zamiaru pozwolić mu opuścić Vegas. „Nie mógł wyjechać z Sands. Był nam winien trzynaście tysięcy. Nie zamierzaliśmy go wypuścić tylko dlatego, że chciał wrócić do Nowego Jorku. W tamtych czasach mogliśmy zablokować zakup biletów lotniczych”.

A potem, jak wspomina Walters, u boku Puza przy stole do ruletki pojawił się zbawca. Zaczesane do tyłu włosy. Jedwabisty głos. Garnitur za

tysiąc dolarów i zabójczy uśmiech. Wrodzony talent do negocjacji.

Robert Evans.

„Bob Evans miał dar przekonywania”, wspominał Walters. Evans w jakiś sposób dowiedział się o długach Puza. „Jak? Wciąż nie mam pojęcia. Nie chciał mi powiedzieć”.

Kierownik produkcji w Paramount wiedział co nieco o hazardzie – i o przegrywaniu – ponieważ sam kiedyś przepuścił połowę rocznych zarobków na Riwierze, zanim Sidney Korshak, który podobno był niejawnym właścicielem kasyna, zmusił go do odejścia od stołu do gry. „Podszedł do Puza i zaczęli rozmawiać”, powiedział Walters, który nie poznał treści ich rozmowy; wiedział tylko, że Evans dogadał się z Carlem Cohenem w sprawie długów Puza w Sands, a podobno także w Tropicanie. Pisarz mógł wrócić do domu, by dokończyć książkę, uzbrojony w wiedzę, która niemal kosztowała go życie. „Evans przekonał kierownictwo kasyna, by puścili jego kumpla do Nowego Jorku, i obiecał, że zadba o to, by wszyscy otrzymali zaległe pieniądze. I tak się stało”.

Jak w przypadku wielu opowieści dotyczących *Ojca Chrzestnego*, trudno potwierdzić, czy Puzo rzeczywiście zadawał się z gangsterem w Las Vegas. Walters opowiedział swoją wersję tej historii w brytyjskim filmie dokumentalnym *The Godfather and the Mob*, a także podczas spotkania ze studentami Uniwersytetu Nevady. Puzo nigdy nie potwierdził ani nie skomentował tej opowieści, ale w rozmowie z pisarzem George’em Mandelem, która ukazała się w „True”, tak wypowiedział się na temat swoich inspiracji:

> Powiedzmy, że połączyłem to, co wiedziałem o ludziach związanych z hazardem, z tym, co wiedziałem o biznesmenach, i stworzyłem postaci mafiosów. Oczywiście przeczytałem wszystko, co się dało, o przestępczym półświatku. Ale głównie opierałem się na własnych doświadczeniach związanych ze światem hazardu.

Puzo utrzymywał, że Evansa spotkał dopiero po ukazaniu się książki. Evans natomiast nigdy nie opowiadał o tym, jak wyciągnął go z długów w Vegas, potwierdził jednak, że Paramount wypłaciła „pozbawionemu środków do życia” pisarzowi kilka zaliczek w czasie, gdy ten pracował nad powieścią. „Utrzymywaliśmy Maria przy życiu: raz daliśmy mu pięć tysięcy dolarów, innym razem siedem i pół”, powiedział w wywiadzie dla „Variety”.

Podczas gdy Puzo przebywał na rozrywkowych rodzinnych wakacjach w Europie, prawdziwy świat pogrążał się w chaosie. Studenci college’ów byli posyłani na wojnę w Wietnamie. Robert Kennedy i Martin Luther King Jr. padli ofiarą zamachów. Podczas krajowego zjazdu Partii Demokratycznej w Chicago doszło do potężnych zamieszek stłumionych przez policję. To był burzliwy okres w historii kraju, pełen grozy i gwałtownej przemocy, i ten klimat powagi oraz niepewności przeniknął do powieści Puza. Dla ogarniętego pożogą narodu członkowie klanu Corleone – z ich głęboko zakorzenionym poczuciem honoru, oddaniem rodzinie, wyczuleniem na krzywdy i zdrady oraz gotowością do użycia przemocy w celu obrony swojego z trudem zdobytego imperium – nie byli fikcją, ale mrocznym i mitycznym odbiciem amerykańskiego snu.

Tymczasem Puzo właśnie przegrywał w Europie resztkę otrzymanej zaliczki i wstępna wersja tekstu, którą oddał wydawcy, nie zaprzątała jego myśli. Zamierzał zająć się nią po powrocie. W końcu wydał polecenie, by nikomu jej nie pokazywano. „Książka wymagała oszlifowania”, jak twierdził, lecz kiedy go nie było, wydawnictwo Putnam zlekceważyło jego zastrzeżenia. Egzemplarz tekstu wysłano Ralphowi Daighowi, wiceszefowi Fawcett Publications, który akurat przebywał na wakacjach na wyspie

Nantucket. Daigh pochłonął *Ojca Chrzestnego* za jednym posiedzeniem i skontaktował się z Putnamem, by spytać, czy ktoś już zaproponował wydanie książki w miękkiej oprawie.

– Tak, jedno wydawnictwo zaproponowało trzydzieści pięć tysięcy dolarów.

– Dam wam trzysta pięćdziesiąt tysięcy od ręki – odparł Daigh.

– Będę musiał zapytać jego agentkę – powiedział przedstawiciel Putnama.

Agentką Puza była wtedy nieustępliwa Candida Donadio. Jako jedna z czołowych nowojorskich agentek reprezentowała najbardziej uznane nazwiska w branży, od Philipa Rotha, przez Josepha Hellera, po Johna Cheevera. Ta drobna kobieta o dużych czarnych oczach bez przerwy siedziała w swoim biurze na Manhattanie, „kryjąc się za biurkiem i rozpływając z nieśmiałości", jak wspominał przyjaciel i zarazem kolega po fachu Puza, Bruce Jay Friedman, który zapewne ich sobie przedstawił. Donadio pochodziła z Sycylii i była twardsza, niż się wydawało na pierwszy rzut oka. „Przeczytałam książkę i spodobała mi się, nie jestem jednak zakochana, co mogę zaakceptować w życiu osobistym, ale nie w zawodowym, dlatego muszę odmówić", brzmiał jej słynny tekst, którego używała, gdy odrzucała otrzymany maszynopis.

Ale w najnowszej powieści Puza niewątpliwie się zakochała. Szaleńczo i na zabój. Nie tylko w samej książce, ale także w pieniądzach, jakie powieść mogła zarobić.

Kiedy Puzo wrócił z Europy z ośmioma tysiącami nowych długów, udał się prosto do gabinetu Donadio. Miał nadzieję, że agentka „wyciągnie z rękawa jakieś intratne zlecenie i mnie uratuje, co często robiła w przeszłości".

Jeśli chodzi o powieść, miał przeczucie, że to kolejna klapa. Twierdził, że gdyby choć przez chwilę myślał, że pisze arcydzieło, napisałby ją lepiej. Czuł, że *Ojciec Chrzestny* to po prostu kolejny przykład tego, czym od zawsze się zajmował: wymyślania światów dla pieniędzy.

Donadio tymczasem poinformowała go, że Putnam właśnie otrzymał propozycję odsprzedania praw do wydania w miękkiej oprawie za trzysta siedemdziesiąt pięć tysięcy dolarów.

Puzo było oszołomiony. Trzysta siedemdziesiąt pięć tysięcy dolarów! To były niewyobrażalne pieniądze. W tamtych czasach rekordowa stawka za sprzedaż praw do wydania w miękkiej oprawie wynosiła czterysta tysięcy. Nie uwierzył w ani jedno słowo. Chwycił za telefon i zadzwonił do Billa Targa, swojego redaktora w Putnamie.

Targ, ku zaskoczeniu Puza, poinformował go, że suma jest już nieaktualna. Oferta wzrosła do czterystu tysięcy dolarów. Redaktor zamierzał jeszcze chwilę zaczekać, licząc na pobicie rekordu.

Puzo wciąż nie dowierzał. Miał ku temu powody. Ośmiu wydawców odrzuciło zarys fabuły *Ojca Chrzestnego*, a jego ostatnia powieść zarobiła zaledwie trzy tysiące dolarów. Co się zmieniło?

Targ spytał go, czy miałby ochotę porozmawiać z Clyde’em Taylorem, który odpowiadał za sprzedaż praw i prowadził negocjacje.

– Nie, mam całkowite zaufanie do człowieka, który odrzuca ofertę opiewającą na trzysta siedemdziesiąt pięć tysięcy dolarów – odparł Puzo.

Redaktor zaprosił niedowierzającego pisarza na popołudniowy lunch do hotelu Algonquin. Kiedy Puzo pojawił się na miejscu, sprawiał wrażenie przygnębionego.

– Co się stało, Mario? – spytał Targ.

– Jestem spłukany – odparł Puzo. – Właśnie musiałem pożyczyć osiemset dolców od lichwiarza.

Wtedy Targ przekazał mu wieści: Taylor rano podpisał umowę. Wydawnictwo Fawcett kupiło prawa do wydania *Ojca Chrzestnego* w miękkiej oprawie za rekordową stawkę czterystu dziesięciu tysięcy dolarów. Na dzisiejsze pieniądze było to ponad trzy miliony.

– Nie wierzę w ani jedno twoje słowo, kurwa – rzucił Puzo. – To na pewno jakiś wyszukany żart.

Kiedy dotarła do niego prawda, udał się prosto do biura Magazine Management, z którym wciąż współpracował jako wolny strzelec, i rzucił pracę, a następnie poszedł z dawnymi kolegami na drinka. Potem powędrował do warsztatu, żeby odebrać samochód i wrócić do żony, z którą chciał się podzielić niezwykłymi wieściami.

Czekając na auto, zadzwonił z automatu do swojego brata Anthony'ego Cleriego. Ten przez większość życia wspierał go pożyczkami. Za każdym razem, gdy Puzo do niego dzwonił, „rozpaczliwie potrzebując kilkuset dolców na spłatę raty kredytu albo kupno butów dla dzieci", Anthony zawsze mu pomagał. W zamian za jego cierpliwość i szczodrość Puzo obiecał mu dziesięć procent pieniędzy, które zarobi na *Ojcu Chrzestnym*. Biorąc pod uwagę, że Puzo i Putnam podzielili się po połowie pieniędzmi ze sprzedaży praw za wydanie w miękkiej oprawie, Anthony dostał nieco ponad dwadzieścia tysięcy dolarów.

Kiedy Puzo potrzebował pieniędzy, brat zawsze był w domu, ale teraz, gdy Puzo chciał mu przekazać wieści, że wreszcie będzie mógł spłacić długi, nie zastał Anthony'ego. Dlatego zadzwonił do matki, skarbnicy cytatów Marii Le Conti Puzo, której duch i sposób mówienia pomogły ukształtować dona Corleone. Powiedział jej, że jego książkę właśnie kupiono za czterysta dziesięć tysięcy dolarów.

– Czterdzieści tysięcy dolarów? – wykrztusiła matka.

– Nie, mamo. Czterysta dziesięć tysięcy.

Po dwóch kolejnych próbach wreszcie to do niej dotarło.

– Nikomu o tym nie mów! – ostrzegła matka i doradziła, by utrzymywał, że dostał czterdzieści tysięcy. – Wtedy krewni nie będą cię prosić o pieniądze.

Potrzebował dwóch godzin, żeby w wakacyjnych korkach dojechać samochodem na Long Island. Kiedy dotarł na miejsce, jego żona Erika spała przed telewizorem. Puzo pocałował ją w policzek.

– Kochanie, już nie musimy się przejmować pieniędzmi – oznajmił. – Właśnie sprzedałem swoją książkę za czterysta dziesięć tysięcy dolarów.

Uśmiechnęła się i zamknęła oczy.

„Zaczynało mnie to drażnić – napisał Puzo o tym szczytowym doświadczeniu swojego życia. – Nikt nie uważał, że stało się coś wyjątkowego. Całe moje życie miało się zmienić. Już nie musiałem martwić się o pieniądze. Czułem się niemal tak, jakbym nie musiał się bać śmierci”.

– Słyszałaś? – spytał starszą siostrę przez telefon.

– Dostałeś czterdzieści tysięcy za książkę – odpowiedziała obojętnie. – Mama do mnie dzwoniła.

– Nie! – rzucił Puzo ze złością. – To było czterysta dziesięć tysięcy.

„Wreszcie doczekałem się reakcji, na jakiej mi zależało – napisał Puzo. – W słuchawce usłyszałem cichy okrzyk, po którym nastąpiła pełna emocji minuta rozmowy”.

Kiedy zadzwonił do matki, żeby spytać, jak mogła popełnić taki błąd, chociaż tyle razy jej to tłumaczył, prychnęła z rozdrażnieniem.

– To nie był błąd – wyjaśniła. – Nie chciałam jej mówić.

Padł na łóżko, wyczerpany, ale zachwycony. Następnego dnia po obudzeniu zobaczył wokół łóżka żonę i piątkę dzieci.

– Co powiedziałeś wczoraj wieczorem? – spytała Erika. Być może dopiero teraz dotarło do niej, że mąż jest jednym z najlepiej zarabiających pisarzy.

Tego ranka Puzo zadzwonił do Putnama i poprosił Targa o sto tysięcy dolarów zaliczki. Wracając do miasta, odebrał czek od wydawcy i zaniósł go do banku, w którym często odrzucano jego czeki z powodu debetu na koncie. „Pokazałem czek facetowi, który kiedyś kpił z moich problemów finansowych i niechętnie realizował moje czeki z wypłatą, przypominając mi o opóźnieniach w płatnościach – opowiadał Puzo koledze, Julesowi Siegelowi. – Czułem ogromną satysfakcję, patrząc, jak się przede mną płaszczy”.

Spłacił długi, zapłacił prowizję agentce i przekazał obiecane dziesięć procent bratu.

Po zaledwie trzech miesiącach wrócił do Putnama i poprosił o kolejne sto tysięcy.

Bill Targ był w szoku. Gdzie się podziało sto tysięcy dolarów, które dał mu niedawno?

– Nie da się żyć bez końca za sto kawałków – powiedział Puzo.

Dziesiątego marca 1969 roku *Ojciec Chrzestny* ukazał się w twardej oprawie – z surową czarno-białą okładką z ilustracją przedstawiającą sznurki zwisające z krzyżaka lalkarza, zaprojektowaną przez S. Neila Fujitę, modernistycznego grafika, który stworzył także okładkę do *Z zimną krwią* Trumana Capote – ze szpilką z czerwonym łebkiem – oraz logo programu *Today* dla NBC.

Krytycy od razu zaczęli wychwalać powieść. W „Saturday Review” uznano ją za „oszałamiający sukces”.

Recenzent zachwycał się „imponującą, przebojową książką, która szokuje i oszałamia”; chwalił Puza za „prozę tak zręcznie napisaną, że nawet najbardziej niesamowite sceny wydają się całkowicie naturalne. Krew, przemoc i ostry seks doskonale pasują do ludzi, o których opowiada powieść”.

Na łamach „Washington Post” powieściopisarz Geoffrey Wolff nazwał książkę „kryminalną epopeją wyśpiewywaną prostymi idiomami ulicy” i wychwalał autora, który zdołał „powstrzymać się od moralnych osądów opisywanych mordów i tortur”.

Większość recenzentów zachwycała się porywającą fabułą powieści. „Nie sposób się od niej oderwać, a nawet przestać o niej śnić, ponieważ przenosi nas do świata wartości, z których część wydaje nam się uderzająco znajoma, a pozostałym, nawet jeśli są dla nas niespotykane, nie sposób odmówić logiki”, napisano w „New York”.

Jak przewidywał „New York Times”, „*Ojciec Chrzestny* był skazany na sukces, nie tylko dlatego, że o mafii dużo się mówi, ale również dlatego, że powieść Puza to marzenie podglądacza, zręcznie skonstruowana fantazja, która pozwala nam zasmakować brutalnej siły bez żadnych konsekwencji”.

Recenzenci „Timesa” mieli rację. Czytelnicy od czasu przesłuchań Kefauvera w latach pięćdziesiątych marzyli o zajrzeniu za kulisy przestępczości zorganizowanej. *Ojciec Chrzestny* przez całą wiosnę piął się w rankingu bestsellerów „New York Timesa” i dwudziestego siódmego kwietnia znalazł się na drugim miejscu, zaraz za prowadzącym *Kompleksem Portnoya* Philipa Rotha. Legendarny dziennikarz sportowy Dick Schaap napisał w „Timesie”:

> Podczas gdy Philip Roth stworzył postać żydowskiej matki, która może nas przyprawić o zgagę, Mario Puzo opisał sycylijskiego ojca, który przyprawia nas o dreszcze za

każdym razem, gdy spacerujemy Mulberry Street. Puzo zrobił z morderstwem to samo, co Roth z masturbacją.

Pod pewnymi względami Puzo odwołał się do czegoś znacznie głębszego niż odwieczna fascynacja przemocą. W biografii Marlona Brando, *Somebody,* Stefan Kanfer napisał:

[Puzo] zaspokajał rozpaczliwe pragnienie racjonalności i kontroli, nawet w świecie przestępców. Czytelnicy, bombardowani licznymi wiadomościami o kłopotach w kraju i za granicą, szturmowali księgarnie, zupełnie jakby chcieli wierzyć, że Vito Corleone istnieje, że przywódca mafii może mścić się na złoczyńcach, szukając własnej wersji sprawiedliwości i kontrolując z zacisza swojego pokoju rozległe obszary współczesnego życia.

Ale najważniejszym krytykiem nie był byle recenzent.

Wczesna wersja książki wpadła w ręce wygłodniałego tytana biznesu Charliego Bluhdorna. Pewnego ranka, podczas wakacji z rodziną w rezydencji na południu Francji, wyszedł z sypialni, wciąż w piżamie, ściskając powieść w dłoniach niczym cenną umowę.

– To jest wspaniałe! – ryknął z wiedeńskim akcentem, rzucając plik kartek swojemu nastoletniemu synowi Paulowi. – Chcę, żebyś to przeczytał i powiedział mi, co o tym myślisz.

„Ależ to była cegła – wspomina Paul. – Maszynopis opasany gumką ważył pewnie ponad dwa kilogramy. To był *Ojciec Chrzestny*”.

Paul poszedł do swojego pokoju, zabrał się do lektury i nie mógł się oderwać, dopóki nie skończył.

– Myślisz, że byłby z tego dobry film? – spytał Charlie.

– Nie tylko dobry. Świetny – odpowiedział Paul.

Dwudziestego pierwszego września 1969 roku, po dwudziestu sześciu tygodniach na liście bestsellerów, *Ojciec Chrzestny* znalazł się na

pierwszym miejscu, z którego zdetronizowała go dopiero ósmego lutego 1970 roku *Kochanica Francuza*.

Pojawiały się kolejne dodruki powieści, ponieważ księgarnie nie nadążały z zamówieniami. Jak powiedzielibyśmy dzisiaj, Puzo znalazł sposób na to, by uczynić gangsterów zrozumiałymi. Tak to ujęła pisarka Maria Laurino:

> W przebłysku geniuszu opisał ich jako ojców rodzin. Wszystkie te długie fragmenty, w których patriarcha sprawuje pieczę nad ślubami czy chrzcinami, a następnie zleca zabójstwa, nadały nowy wymiar obrazowi włoskiego ojca. Filmy zawsze pokazywały nam morderców, ale nigdy nie mówiły, że ci ludzie mają córki czy chrześniaków.

Zrywając z odwieczną tradycją, wydawnictwo Fawcett wypuściło *Ojca Chrzestnego* w miękkiej oprawie, choć wydanie w twardej wciąż znajdowało się na liście bestsellerów „Timesa”. Z miejsca padł rekord największej liczby egzemplarzy pierwszego wydania książki – trzy miliony sto tysięcy – a *Ojciec Chrzestny* wkrótce stał się najszybciej sprzedającą się powieścią w miękkiej oprawie w historii. Ostatecznie przetłumaczono go na siedemnaście języków i trafił na pierwsze miejsca list książkowych przebojów w całej Europie, a wkrótce także na całym świecie.

W wieku czterdziestu ośmiu lat Mario Puzo osiągnął literacki i finansowy sukces, jakiego zawsze łaknął. Otrzymywał procent zysków od każdego sprzedanego egzemplarza powieści. Nie obwołano go nowym Dostojewskim, ale wspiął się wyżej w literackiej hierarchii niż jakikolwiek twórca literatury popularnej przed nim. A przede wszystkim już nie był rodzinnym nieudacznikiem, ponieważ z nawiązką spełnił imigracyjne marzenia rodziców. Przeniósł się z rodziną do większego i bardziej eleganckiego domu na południowym wybrzeżu Long Island i miał mnóstwo gotówki, którą mógł trwonić w kasynach, chociaż bogactwo sprawiło, że hazard stał się mniej emocjonujący.

Kiedy naprawdę potrzebowałem tych pięciu tysięcy dolarów, starałem się wygrać. Czułem wyjątkowe emocje. Teraz, gdy osiągnąłem sukces, trochę mniej mnie to bawi. Mimo wszystko nie wróciłbym do tamtych czasów.

Odkrył, że najmniej w nowej sytuacji podoba mu się niechciane zainteresowanie.

Uwielbiałem pieniądze, ale nie przepadałem za sławą. Po prostu mnie drażniła. Nigdy nie lubiłem chodzić na przyjęcia, rozmawiać z więcej niż dwiema czy trzema osobami jednocześnie. Nie lubię wywiadów ani pozowania do zdjęć.

Puza trzeba było długo namawiać na występ w programie *Today* w stacji NBC.

To dla mnie tak cholernie niekomfortowe. Telewizja nie jest naturalnym medium pisarzy. W wywiadach brzmię jak ktoś, kogo wcale nie znam, i nawet nie mogę za to winić prowadzących. Rzeczywiście przydarzyły mi się te idiotyczne wypowiedzi, choć nie miały być zrozumiane w taki sposób. Dlatego dałem sobie spokój z telewizją i wszelkimi publicznymi wystąpieniami, wliczając w to wywiady.

Wraz z sukcesem pojawiły się także podejrzenia. Niektórym czytelnikom – także w kręgach mafijnych, które Puzo opisał – książka wydawała się za dobra. Zaczęły krążyć plotki. Według jednej z nich mafia zapłaciła Puzowi milion dolarów, by napisał *Ojca Chrzestnego* i przedstawił ich w korzystnym świetle. A może pisarz miał potajemne związki z gangsterami, skoro tak szczegółowo opisał Pięć Rodzin? A może sam należał do mafii?

Śmiał się na samą myśl o tym. On mafiosem? „Dziękuję za komplement – napisał i dodał: – *Ojciec Chrzestny* przedstawia wyidealizowany wizerunek mafii. Ci ludzie tak naprawdę wcale nie są tak przyjemni”.

Wyjaśnił, że powieść zawdzięcza swoją autentyczność językowi jego matki, jego własnemu uzależnieniu od hazardu oraz licznym opowieściom

o mafii, których przez całe życie słuchał w Nowym Jorku.

> Ze wstydem przyznaję, że napisałem *Ojca Chrzestnego* wyłącznie na podstawie zebranych materiałów. Nigdy nie spotkałem prawdziwego gangstera. Dosyć dobrze znałem świat hazardu, ale nic ponadto. Kiedy książka odniosła sukces, przedstawiono mi kilku panów związanych z tematem. Byli bardzo mili. Nie chcieli wierzyć, że nigdy nie byłem w branży i nie cieszyłem się zaufaniem któregoś z donów. Ale książka wszystkim bardzo się podobała.

Ojciec Chrzestny stał się czymś w rodzaju Biblii dla prawdziwych przestępców, którzy odnajdywali się na kartach książki. Jakimś cudem człowiek, który spędzał większość czasu na kanapie w salonie, powołał do życia świat tak rzeczywisty, że ci, którzy naprawdę w nim żyli, czuli się w nim „jak w domu”, pisał na łamach „New York Timesa” Nicholas Pileggi.

> Kiedy powieść została wydana w 1969 roku, za pośrednictwem najczęściej podsłuchiwanych linii telefonicznych w kraju szybko rozniosły się wieści o nowej książce opowiadającej o „czcigodnej organizacji”… Było w niej pełno plotek z półświatka, a bohaterów można było zestawić z prawdziwymi donami, piosenkarzami, magnatami filmowymi czy płatnymi zabójcami. Przedstawiała nie tylko ich życie, lecz także życie ich dzieci, żon, wrogów i przyjaciół. Podkreślała znaczenie ich specyficznego kodeksu honorowego, zamiast skupiać się na niecnych i chciwych machinacjach. Odwoływała się do silnego przywiązania do życia rodzinnego i poczucia lojalności… Ale przede wszystkim nie potępiała ich, tylko uczłowieczała.

Gangsterzy opowiadali dziennikarzom, że sami zaczęli używać takich zwrotów jak „propozycja nie do odrzucenia” czy „twój wróg jest moim wrogiem”.

Puzo „niewątpliwie wpłynął na ich życie”, stwierdził Salvatore „Sammy Byk” Gravano, były członek rodziny przestępczej Gambino, który później zeznawał przeciwko Johnowi Gottiemu.

Gravano nie wierzył, by Puzo mógł napisać *Ojca Chrzestnego* bez wsparcia mafii. „Nie ma mowy, ktoś musiał mu pomagać… Za dużo wiedział o naszym życiu. Idealnie oddał klimat, nasz sposób mówienia. Ta scena wesela… przecież ona była tak autentyczna”, powiedział dziennikarzowi „New York Timesa”, Jeffreyowi Goldbergowi.

Goldberg odparł, że Puzo był domatorem bez żadnych powiązań z mafią. „Skoro tak pan twierdzi – rzucił gangster, nieprzekonany. – Pamięta pan tę scenę, w której Michael idzie sprzątnąć handlarza narkotyków i kapitana policji? Pamięta pan, jak Michael niczego nie słyszał, kiedy do nich podchodził? Miał szklany wzrok, w tle hałasował przejeżdżający pociąg, a on nie słyszał ich rozmowy. Właśnie tak się czułem, kiedy zabiłem Joego Colucciego”.

Gravano wyznał, że to był pierwszy człowiek, którego zabił, po czym dodał, że od czasu obejrzenia filmu zabił dziewiętnastu kolejnych. „Ktoś, kto napisał tę scenę, musiał znać to uczucie. Miałem wrażenie, że sam pociągam za spust”.

Prawdziwi gangsterzy koniecznie chcieli się spotkać z autorem książki, która stała się ich Biblią.

> Puzo odkrył, że jego długi w Las Vegas w tajemniczy sposób zniknęły. Kiedy zaprotestował, usłyszał, że ktoś miał takie życzenie. Czasami przynoszono mu do stolika butelki szampana, których nie zamawiał. Kelnerzy szeptali mu do ucha nazwiska, a mężczyźni w ciemnych okularach i z sygnetami z brylantami machali do niego z drugiego końca restauracji.

To był największy komplement, na jaki mógł liczyć pisarz – akceptacja środowiska, które powołał do życia w swojej książce. Ale wielu czytelnikom i recenzentom powieść zaczynała nie wystarczać. Ludzie chcieli zobaczyć *Ojca Chrzestnego* na wielkim ekranie. Na łamach „Timesa” podkreślano, że powieść

> …idealnie nadaje się do sfilmowania. Niektóre sceny same pchają się na ekran. Mamy nieuczciwy proces sądowy, pobicia, mafijne zabójstwa (same pułapki, bez strzelanin), ogólnokrajowy zlot członków Cosa Nostry, wesele, mafijny pogrzeb.

Po tym, jak Puzo wdrapał się na sam szczyt nowojorskiego środowiska literackiego, miał przed sobą tylko jeden kierunek: Hollywood. Tam mafia nie tylko miała rozpętać wojnę o powstanie filmu, ale też zażądać udziału w zabawie.

5
PRODUCENT: CZŁOWIEK, KTÓRY WSZYSTKO ZAŁATWIA

Artystyczny i finansowy sukces Ojca Chrzestnego był jak dar niebios dla wytwórni Paramount, która rozpaczliwie szukała sposobu na wyzbycie się łatki pośmiewiska Hollywood. Powieść Puza okazała się, jak stwierdził Robert Evans, „literackim diamentem”.

Poza tym Paramount zawczasu kupiła prawa do ekranizacji za marne dwanaście i pół tysiąca dolarów.

Pojawił się jeden problem: dział dystrybucji wytwórni nie chciał tego filmu.

„Filmy o sycylijskiej mafii się nie sprzedają”, wyjaśnił Evans. Rok po przyjściu do Paramount wyprodukował *Braterstwo*. Był to film gangsterski, który mimo gwiazdorskiej obsady i znakomitych recenzji zaliczył kasową klapę. Dla Evansa wniosek był prosty: „Jeśli za pierwszym razem wtopiłeś, nie rób kolejnego frajerskiego zakładu”.

Dlatego projekt wylądował na półce, dopóki Paramount nie zmobilizowała jedyna rzecz, która zawsze działa motywująco w tej branży: konkurencja. Wytwórnia filmowa Burta Lancastera zaproponowała milion dolarów za prawa do ekranizacji, plus dwanaście i pół tysiąca, które ludzie

z Paramount zapłacili Puzowi. W tytułowej roli miał wystąpić Lancaster. „Paramount chciała przyjąć tę ofertę”, twierdził Evans.

Żeby przeszkodzić innym w zagarnięciu książki, zabrał się do jej ekranizacji. Nie ma jasności co do tego, ile pieniędzy Paramount była gotowa zainwestować w film. Peter Bart twierdził, że wstępny budżet wynosił w granicach pięciu do sześciu milionów dolarów. Ale Francis Ford Coppola pamiętał, że film miał „bardzo ograniczony” budżet wysokości zaledwie dwóch i pół miliona. Niezależnie od tego, ile wynosiła ta suma, wytwórnia potrzebowała producenta, który potrafiłby ograniczyć koszty. Filmy „z epoki” kosztowały więcej, dlatego akcja *Ojca Chrzestnego* miała się toczyć współcześnie, a nie w latach czterdziestych. Zdjęcia zamierzano kręcić na terenach należących do wytwórni albo w mniejszym mieście, jak St. Louis czy Kansas City, ponieważ Nowy Jork, gdzie rozgrywała się akcja powieści, był jednym z najdroższych planów filmowych na świecie. Kierownictwo Paramount nigdy by nie zaakceptowało takich wydatków.

A kto potrafiłby wyprodukować taki film niskim kosztem?

Kto w ogóle byłby gotów podjąć się takiego zadania?

Chudy mężczyzna stojący przed Charliem Bluhdornem w siedzibie Gulf+Western w Nowym Jorku bardzo go przypominał: bystry i twardy, wojownik wychowany na ulicy, który stał się kimś. Albert Stotland Ruddy, od zawsze znany jako Al, tak jak Bluhdorna od zawsze nazywano Charliem, był producentem, który miał biuro w jednej z legendarnych nieruchomości należących do wytwórni. Cieszył się reputacją człowieka, który potrafi wszystko załatwić – punktualnie i niskim kosztem – i właśnie tym zajmował się przez całe życie. Podobnie jak Charlie był imigrantem, którego w wieku siedmiu lat przemyciła z Kanady matka uciekająca przed

mężem z Montrealu. „Jeśli spytają cię, gdzie się urodziłeś, powiedz, że nie wiesz”, poinstruowała Ala i jego dwójkę rodzeństwa. Osiedli w Nowym Jorku i tam rozpoczął podróż, która doprowadziła go do tego, że został producentem, jak nazywano dynamicznych mężczyzn i kobiety potrafiących „wszystko załatwić” – i tworzyć filmy – w fabrykach marzeń na Zachodzie.

Ruddy dostał się do branży filmowej okrężną drogą. Studiował architekturę na Uniwersytecie Południowej Kalifornii, nocami pracując na stacji benzynowej za dziewięćdziesiąt dolarów tygodniowo. Po skończeniu studiów w 1956 roku znalazł nieciekawą pracę, która miała mu się bardzo opłacić, gdy został producentem filmowym: nadzorował plac budowy w New Jersey. Nauczył się koordynować duże grupy ludzi oraz współpracować ze związkami zawodowymi. A co najważniejsze, ta praca uświadomiła mu, czego nie chce robić. „Nie chcę za dwadzieścia lat tak jak pan łazić ulicami New Jersey w ubłoconych butach”, powiedział swojemu szefowi i wrócił do Kalifornii.

Zatrudnił się w korporacji RAND, sztabie ekspertów, który stworzono w 1948 roku, by prowadzić badania i analizy na potrzeby amerykańskiego wojska. Zaczął jako stażysta i szybko awansował na przewodniczącego komisji zajmującej się akceptacją zmian w projektach. Nie chciał tkwić w biurze, więc zlecał część swoich obowiązków asystentowi, a sam „wędrował po Hollywood”, szukając sposobu na dostanie się do branży filmowej. Kiedy pewnego dnia jeździł po okolicy swoim nowym jaguarem XK120, na którego zakup solidnie się zadłużył, minął sklep z butami przy Pico Boulevard, gdzie na wystawie zobaczył kartkę z napisem ZATRUDNIĘ POMOC. Cholera, mógłbym pracować tutaj na niepełny etat i w ten sposób szybciej spłacić samochód, pomyślał.

– Nie chcę nikogo na niepełny etat – powiedział kierownik. – Potrzebuję sprzedawcy przez cały dzień.

– Sprzedam więcej butów, pracując dorywczo, niż ktokolwiek inny w pełnym wymiarze godzin – odparł Ruddy.

Wtedy do pustego sklepu weszła kobieta. Ruddy sprzedał jej czternaście par butów i dostał robotę.

Pracując w sklepie, doczekał się przełomu, na który liczył. Pewnego dnia odwiedził go znajomy agent, Elliott Kastner. Towarzyszył mu Brian Hutton, aktor, który zdobył prawa do sztuki *The Connection* i chciał ją wystawić w Kalifornii. Kastner był pod dużym wrażeniem Ruddy'ego, dorywczego sprzedawcy obuwia, który pracował w korporacji RAND, i uznał, że ten świetnie się nada na producenta sztuki. Problem polegał na tym, że ani Kastner, ani Hutton nie mieli pieniędzy na sfinansowanie tej produkcji.

Ruddy znał jednak kogoś, kto mógł im pomóc: bogatą dziewczynę, z którą chodził do szkoły i która „zawsze była na niego napalona".

Przekonał ją, by zainwestowała piętnaście dolarów, i z dnia na dzień został producentem. Nawet zagrał w sztuce rolę „producenta" i przez ostatnie siedem miesięcy jej obecności na afiszu co wieczór zapowiadał ją widowni.

Wkrótce Ruddy i Brian Hutton znaleźli zakurzony scenariusz, dawno temu zakupiony przez studio Marlona Brando – *Daffy*, romans o dziewczynie, która ucieka z domu i razem z chłopakiem podróżuje autostopem z Nowego Jorku do Los Angeles. Kiedyś wydawało się to odpowiednią propozycją dla Marlona Brando, ale ten w 1964 roku miał już czterdzieści lat i był za stary, by zagrać młodego kochanka (w chwili zakupu praw miał trzydzieści trzy). Kastner, który później miał wyprodukować takie filmy jak *Długie pożegnanie* czy *Harry Angel*,

skontaktował Ruddy’ego z firmą Marlona Brando i ta zaproponowała mu układ. Jeśli wyprodukuje *Daffy* niskim kosztem, Universal wypuści film do kin.

W marcu 1964 roku w „New York Timesie” napisano:

> Na planie panuje atmosfera takiego pośpiechu, że niektórzy doświadczeni technicy nie kryją rozbawienia. Ale zdolność utrzymania błyskawicznego tempa pracy, które pozwoli wyprodukować film za niecałe trzysta tysięcy dolarów, siłą rzeczy musi budzić podziw.

Daffy ostatecznie trafiła do kin pod tytułem *Wild Seed*, a Ruddy pokazał się jako producent, który potrafi nakręcić film szybko i tanio.

Jego kolejny ruch był jeszcze bardziej zuchwały: połączył siły z Berniem Feinem, komikiem, który w latach pięćdziesiątych występował w *The Phil Silvers Show* – a także był zawodowym „śmiaczem”, czyli zasiadał na widowni podczas komediowych programów i rozkręcał publikę gwałtownymi wybuchami śmiechu – i wspólnie napisali półgodzinny odcinek pilotowy serialu komediowego. Zarówno Ruddy, jak i Fein nie mieli żadnego doświadczenia jako scenarzyści.

„Bernie, nie musisz być pisarzem, żeby stworzyć scenariusz półgodzinnego odcinka”, zapewniał Ruddy partnera.

Za pięćdziesiąt dolarów tygodniowo wynajęli biuro w Beverly Hills, zasiedli naprzeciwko siebie przy rozchwianym stole za klawiaturami maszyn do pisania i zaczęli zapisywać pomysły na serial telewizyjny. Dzień po dniu wpatrywali się w puste kartki, nie mogąc niczego wymyślić.

Al i Bernie.

Wpatrują się w pustą kartkę.

Kawa. Dni. Drinki. Noce. Zegar tyka. Przyszłość w zawieszeniu.

A może to? A może tamto?

W końcu na coś wpadli. A może… komedia, której akcja toczy się w amerykańskim więzieniu? Napisali pierwszy odcinek, lecz wywołał on tylko znudzone ziewnięcie. „Nikt by tego nie wziął nawet za darmo!”, stwierdził Ruddy. Wrócili do maszyn do pisania i „dokonali około dwudziestu zmian”.

W końcu, gdy zmięte kartki już nie mieściły się w koszu, Bernie Fein poleciał do Nowego Jorku. W samolocie siedział obok mężczyzny, który czytał powieść o ucieczce z nazistowskiego obozu jenieckiego, zatytułowaną *Ekspres von Ryana*. Po powrocie do Los Angeles razem z Ruddym doszli do wniosku, że trafili na komediową żyłę złota. Zmieńmy miejsce akcji z amerykańskiego więzienia na nazistowski obóz jeniecki podczas drugiej wojny światowej. Głównym bohaterem miał być przystojny i towarzyski przywódca dzielnych amerykańskich jeńców, który tak naprawdę, siedząc w obozie, dowodzi specjalną jednostką. Jego przeciwnikiem będzie łatwowierny nazistowski dowódca z monoklem, który dba wyłącznie o swoje stanowisko. Będzie się nazywał pułkownik Klink.

Tytuł: *Hogan’s Heroes*.

Zaspana maszyna do pisania gwałtownie się obudziła.

Słowa spływały na papier. Śmiech, łzy, dramat, komedia. Durni naziści przechytrzeni przez bystrych amerykańskich bohaterów.

Kiedy scenariusz pierwszego odcinka był gotowy, wręczyli go jedynemu agentowi, jakiego znali: przyjacielowi przyjaciela przyjaciela.

Dwa tygodnie później agent oddzwonił.

– Spotkajmy się w siedzibie CBS przy Fairfax – zaproponował.

Następnego dnia Ruddy i Fein pojawili się w siedzibie stacji w Los Angeles, by spotkać się z Bogiem: Williamem S. Paleyem, legendarnym dyrektorem CBS.

Ale kiedy weszli do jego gabinetu, Paley wcale się nie uśmiechał. Był prominentnym Amerykaninem żydowskiego pochodzenia i w czasie drugiej wojny światowej pracował jako szef komunikacji radiowej w alianckim Wydziale Wojny Psychologicznej. Nie spotkał się z Ruddym i Feinem po to, by kupić ich scenariusz. Zamierzał skarcić ich za popełnienie takiego bluźnierstwa.

– Uważam, że pomysł uczynienia z nazistów bohaterów komediowych jest nie do zaakceptowania – stwierdził.

Lecz Al Ruddy nie po to tyle się napracował, by przyjąć odmowę. Dlatego odegrał cały odcinek. Wcielił się w bohatera, pułkownika Hogana, oraz w złoczyńcę, pułkownika Klinka. Odegrał scenę strzelania z półautomatu, zaprezentował akcję powstańczą jeńców, ośmieszającą bezradnych nazistów. I wtedy dokonał się cud. William S. Paley zaczął się śmiać. A kiedy on się zaśmiał, zawtórowali mu wszyscy w pokoju.

Potem stał się kolejny cud: Paley uścisnął rękę Ala Ruddy’ego.

Powiedział, że nie może kupić praw do serialu, ale „To najzabawniejsze, co słyszałem przez cały rok”.

Minęły dwa tygodnie i telefon Ruddy’ego zadzwonił ponownie: William S. Paley zmienił zdanie. Ruddy i Fein otrzymali od CBS ofertę na *Hogan’s Heroes*. Komediowy przebój nadawano od września 1965 do kwietnia 1971 roku, co wtedy czyniło z niego najdłużej produkowany amerykański serial o wojnie. Ruddy z dnia na dzień zyskał status geniusza. „Jeden z agentów zaproponował, że pozna mnie z najważniejszymi ludźmi w mieście”.

Ruddy wkrótce został wprowadzony przez słynne czarne bramy wytwórni Paramount i zasiadł naprzeciwko Roberta Evansa i Petera Barta. Spytali, czy ma dla nich jakieś propozycje. Kiedy Ruddy wymienił kilka projektów, które chciałby zrealizować, Evans się uśmiechnął.

– Wszyscy śmiali się ze mnie, kiedy dostałem tę pracę – powiedział Evans, który przed przejściem do branży filmowej handlował odzieżą. Ruddy natomiast miał za sobą pracę na budowie, w korporacji RAND i sklepie z butami. – Chcę dać ci szansę.

I tak Ruddy został producentem w Paramount. Kiedy dziennikarz „Variety” zapytał go, jak to się stało, że twórca prostego serialu nagle otrzymał własny gabinet i sekretarkę, Ruddy wcale nie uniósł się dumą.

– Nie mówcie nikomu, że nie mam pojęcia, co robię – odparł. – Wkrótce i tak się dowiedzą.

Dziennikarz pokręcił głową.

– Jest pan pierwszym szczerym producentem, jakiego spotkałem – powiedział.

Pierwszym projektem, którym zajmował się Ruddy, był *Mały Fauss i Duży Halsy*, film o wyścigach motocyklowych. Korzystając ze swojego talentu akwizytora, przekonał samego Roberta Redforda do wcielenia się w rolę Dużego Halsy’ego, a Michaela J. Pollarda, który dopiero co otrzymał nominację do Oscara za *Bonnie i Clyde’a*, do wcielenia się w Małego Faussa. Redfordowi ogromnie podobał się scenariusz, lecz podobno nie przepadał za partnerem z planu, a krytycy nie zostawili na filmie suchej nitki. Mimo wszystko udało się go wyprodukować mniejszym kosztem, niż zakładano, i zarobił niemal dwa miliony dolarów, a Ruddy zyskał reputację producenta, który potrafi tanio kręcić filmy. Jeśli dodamy do tego fakt, że – jak uważał Peter Bart – Al miał „głos gangstera” i „śmiał się z przeciwności losu”, to wydawał się idealnym kandydatem do wyprodukowania *Ojca Chrzestnego*. Bart twierdził, że musiał namawiać Evansa do swojego pomysłu. „To ja byłem w pełni odpowiedzialny za zatrudnienie Ala Ruddy’ego, którego Bob nie znał”.

Ruddy odebrał telefon w niedzielę.

– Chcesz wyprodukować *Ojca Chrzestnego*? – usłyszał.

Początkowo sądził, że to żart.

– Jasne, oczywiście, uwielbiam tę książkę – odpowiedział jednak, chociaż jej nie czytał.

Wezwano go do przypominającego pałac biura Evansa. Tam były pracownik branży odzieżowej Evans i były dziennikarz Bart złożyli byłemu sprzedawcy obuwia Ruddy'emu propozycję życia. Ruddy poprosił Barta o egzemplarz powieści. „Kazałem mu zrobić wyjątek i samemu ją kupić", opowiadał Bart. Polityka oszczędności już się rozpoczęła.

Ruddy pośpieszył do księgarni w Beverly Hills, kupił egzemplarz powieści i przeczytał ją za jednym posiedzeniem. Teraz potrzebował już tylko błogosławieństwa Charliego Bluhdorna. Dlatego poleciał do Nowego Jorku z *Ojcem Chrzestnym* pod pachą.

Po przybyciu do siedziby Gulf+Western wciągnął walizkę do niebosiężnego wieżowca przy Columbus Circle i zaproszono go do gabinetu Stanleya Jaffe'a, dyrektora Paramount. Kiedy obaj mężczyźni przygotowywali się do omówienia strategii, drzwi otworzyły się z impetem i do środka wpadł Huragan Charlie.

– Co chcesz zrobić z tym filmem? – zapytał ostro Ruddy'ego.

Ten wiedział, że przyszła chwila na jego ruch. Czy wspomnieć o powieści, w której robił notatki przez całą podróż samolotem? Czy udawać, że ma większe doświadczenie, niż wskazywało na to jego marne CV? Czy przedstawić swoją wizję, planowany budżet albo pomysły na to, jak dotrzeć do amerykańskiej widowni?

Zamiast tego postanowił odwołać się do natury cwaniaka, z której słynął Bluhdorn.

– Charlie, chcę nakręcić przerażający film o ludziach, których kochasz – powiedział.

Bluhdorn przez chwilę wpatrywał się w niego tępo, a potem uśmiechnął się z zachwytem.

– Genialne! – wybuchnął tytan biznesu, wybiegł z gabinetu i zniknął równie szybko, jak się pojawił.

Ruddy zwrócił się do Jaffe’a:

– Co to, kurwa, było? – spytał.

Jaffe wyszedł, żeby się dowiedzieć.

– Masz tę robotę – powiedział, kiedy wrócił.

– Jestem producentem *Ojca Chrzestnego*? – spytał oszołomiony Ruddy.

– On uważa, że jesteś świetny.

– Stanley, mógłbyś wyświadczyć mi przysługę? Zarezerwuj dla mnie nocny lot do Los Angeles – poprosił Ruddy. – Chcę pobyć producentem *Ojca Chrzestnego* przez tydzień, zanim odkryją, że nie mam pojęcia, co robię.

Zarezerwowano mu lot na osiemnastą i skierował się do windy, licząc na to, że sprawnie opuści biuro. Ale wtedy otworzyły się jedne z drzwi i Bluhdorn ruszył korytarzem. Wskazał plakat zapowiadających nowy film wytwórni Paramount, *Awanturnicy*, namiętny thriller z Candice Bergen.

– Jak ci się podoba ten plakat? – spytał.

Ruddy męczył się na seansie *Awanturników* w Los Angeles. Większość widzów wyszła w trakcie filmu.

– Charlie, myślę, że ten plakat jest ostatnią rzeczą, jaką musisz się przejmować – odpowiedział nowemu szefowi.

– No tak. Widziałeś film?

– Widziałem. Mówiąc szczerze, zanim zaczęły lecieć napisy, byłem jedynym facetem w kinie.

Ruddy zaczął nerwowo naciskać guzik przywołujący windę, licząc na to, że zdąży do niej wsiąść, zanim Bluhdorn zapyta go o coś jeszcze.

– Chcę, żebyś wiedział, że osobiście wyciąłem dwadzieścia minut z tego filmu! – powiedział Bluhdorn.

Przyjechała winda i Ruddy wpadł do środka. Kiedy drzwi się zamykały, zawołał jeszcze:

– Charlie, wycięcie dwudziestu minut z tego filmu jest jak obcięcie paznokci komuś, kto umiera na raka!

Ruddy zakładał, że właśnie pogrzebał swoje szanse na utrzymanie posady, ale kiedy wylądował w Los Angeles, okazało się, że wciąż jest producentem *Ojca Chrzestnego*. Dlatego zabrał się do pierwszego punktu na liście: scenariusza. W tym celu musiał wrócić do Nowego Jorku i spotkać się ze słynnym człowiekiem znikąd, który zmienił historię fikcyjnej rodziny gangsterskiej w arcydzieło.

Pora lunchu w The Plaza. Słynna hotelowa fontanna tryskała wodą, pianista grał, lobby było pełne eleganckich dam spożywających lunch i gapiących się turystów. A w samym środku tej efektownej nowojorskiej sceny siedział nowo mianowany producent *Ojca Chrzestnego* ze swoją pierwszą żoną Francoise. Po chwili na horyzoncie pojawił się mężczyzna, na którego czekał.

Ruddy nie dowierzał własnym oczom.

Wielkie cygaro. Zaczesane do tyłu wypomadowane czarne włosy. Potężne spocone ciało okryte płaszczem.

To niemożliwe. Ale mężczyzna trzymał pod pachą egzemplarz *Ojca Chrzestnego* w czarnej obwolucie i kierował się w stronę stolika. Wyciągnął rękę na powitanie.

– Mario Puzo – przedstawił się.

Ruddy natychmiast nadał mu ksywę: Mały Król.

Puzo był zaskoczony zaproszeniem na spotkanie z Ruddym. Jego powieść ukazała się ponad rok wcześniej i był przekonany, że Paramount straciła zainteresowanie ekranizacją. Zakładał, że nie mają zamiaru nakręcić filmu.

Ale oto jego agentka Candida Donadio odebrała telefon od wytwórni z zapytaniem, czy Puzo byłby chętny przekształcić swoją powieść w scenariusz. Puzo, który po raz pierwszy od dawna miał mnóstwo pieniędzy, odrzucił pierwszą ofertę, bo uznał ją za zbyt niską. Ale kiedy złożyli hojniejszą propozycję, zgodził się zjeść lunch z Ruddym i go wysłuchać, chociaż nigdy wcześniej nie pisał scenariuszy filmowych, a powieściopisarze zazwyczaj niechętnie przycinają swoje arcydzieła dla potrzeb ekranu, co było istotną kwestią, skoro rzeczone arcydzieło miało czterysta czterdzieści osiem stron.

Poza tym Mario Puzo nie miał zamiaru samodzielnie pisać scenariusza.

– Mario, żeby zaoszczędzić mnóstwo czasu, przejdźmy od razu do końca tej rozmowy – zaproponował Ruddy.

– Dobrze – zgodził się pisarz.

– Nie mam nic przeciwko tobie, ale w Hollywood niechętnie patrzy się na powieściopisarzy adaptujących własne książki, zwłaszcza jeśli nigdy wcześniej tego nie robili, a książki są wyjątkowo długie.

„Mój ojciec był gotów ponownie odmówić”, wspominał Anthony Puzo.

Ale nagle żona Ruddy’ego otworzyła torebkę i wyskoczył z niej ze szczekaniem miniaturowy pudel. „Wyglądało na to, że Al i jego żona wszędzie go zabierali – opisywał tę sytuację Puzo. – Zanim lunch dobiegł końca, byłem zauroczony nimi i ich pudlem i zgodziłem się napisać scenariusz”.

Kiedy dotarli do kwestii ewentualnych oporów autora przed skróceniem książki, ten chwycił swój egzemplarz powieści i rzucił go na pokrytą wykładziną podłogę.

– Masz moje słowo honoru, że nigdy więcej nawet nie spojrzę na tę książkę – powiedział.

– Mario, masz tę robotę. – Ruddy wyciągnął rękę.

Puzo oczywiście miał napisać scenariusz w jednym z biur Paramount w Los Angeles i otrzymać za to sowite wynagrodzenie. Czekały na niego zaliczka, ponad pięćset dolarów tygodniowo na pokrycie wydatków, a także dwa i pół procent udziału w zyskach netto filmu (później przekonał się na własnej skórze, że dał się wpuścić w maliny, ponieważ wytwórnie filmowe za pomocą księgowych sztuczek regularnie zaniżały zyski netto). Ale żeby przypieczętować umowę, Ruddy potrzebował zgody jeszcze jednej osoby, która miała prawo weta: żony Puza.

Erika Puzo od dawna czuwała nad apetytem chorego na cukrzycę męża, martwiąc się, że bez jej nadzoru doprowadzi się do śmierci. Dlatego Ruddy pojechał do ich domu na Long Island, żeby zapewnić Erikę, że Mario będzie pod jego opieką bezpieczny.

– Pani Puzo, będę go odbierał rano, a wieczorem będziemy razem jadać kolację – obiecał Ruddy pośród kakofonii dziecięcych krzyków, stałej ścieżki dźwiękowej w domu, którego zakup sfinansowało największe dzieło Puza. – Będę przy nim codziennie i dopilnuję, żeby przestrzegał diety.

– Dobrze, panie Ruddy – odpowiedziała Erika. – Ufam panu.

W kwietniu 1970 roku Puzo wyruszył do Hollywood. Rodzinny nieudacznik poleciał pierwszą klasą. Przez ostatnie dwadzieścia lat prowadził „życie pustelnika”.

Drinki z innymi pisarzami. Wyjścia do kina z rodziną. Nieustanny hazard. „Ale głównie żyłem w swojej głowie, pośród marzeń i fantazji.

Świat mnie omijał”.

Jak mówił jego przyjaciel Seymour Krim, Mario postrzegał siebie jako „zabawnego grubaska… do tego niezbyt urodziwego” i nie zgadzał się na promocyjne sesje fotograficzne ani występy w telewizji, by reklamować swoje słabo sprzedające się książki. „Wiedziałem, jak wiele Mario poświęcił, i chciałem, żeby wreszcie coś z tego miał”, napisał Krim. Teraz Puzo miał zostać literacką sensacją, najbardziej poczytnym pisarzem na świecie, i upominało się o niego Hollywood. W drodze do Hollywood próbował sam sprowadzić się na ziemię. Doskonale wiedział, że Fabryka Snów kusi pisarzy pieniędzmi i sławą, a potem ich wypluwa, uzależnionych od narkotyków, zadłużonych i rozwiedzionych. Poprzysiągł sobie, że jego to nie spotka. Od zawsze był tylko pisarzem do wynajęcia. Jak wyznał:

> *Ojciec Chrzestny* był ich filmem, nie moim. Zamierzałem podejść do tego na spokojnie. Postanowiłem, że nigdy nie będę się czuł urażony. Nigdy nie będę zaborczy ani nie wpadnę w paranoję. Byłem tylko ich pracownikiem.

Kiedy wylądował, Al Ruddy już na niego czekał, by porwać go do innego świata, w którym ludzie chcieli go poznać, słuchać tego, co miał do powiedzenia, i spędzać z nim czas. „Byli dla mnie bardzo mili, a mnie się to podobało”, wspominał Puzo. Odstawiono go pod drzwi Pink Palace – słynnego hotelu Beverly Hills z niekończącym się czerwonym dywanem i markizą w biało-zielone paski – gdzie natychmiast otoczyła go armia asystentów i odprowadzono go do pokoju, a raczej apartamentu za pięćset dolarów tygodniowo, za który zapłaciła wytwórnia Paramount.

Mario Puzo pojawił się w Paramount nie tylko jako poczytny pisarz, ale także jako nowy amerykański bohater. Po tylu latach porażek i rozczarowań

cieszył się niewiarygodną passą. Wyrzucał same siódemki, rozkoszując się tą wyjątkową chwilą. Oparł większą część *Ojca Chrzestnego* na klasycznym westernie z 1910 roku, który czytał jako dziecko – *Heritage of the Desert* Zane'a Greya. Powieść Puza miała być nową formą westernu z nowym stylem sprawiedliwości, która nie miała wiele wspólnego z prawem, i trafiła w idealny moment. „Opowieści o mafii zastąpiły historie z Dzikiego Zachodu w roli amerykańskich eposów", zauważył medioznawca Robert J. Thompson w nowym wydaniu *Ojca Chrzestnego* z 2002 roku. Zauważył, że w roku wydania powieści, 1969, „trzeba było na nowo stworzyć mit Ameryki". Tradycyjne telewizyjne westerny, takie jak *Gunsmoke* czy *Bonanza*, wciąż były popularne, ale traciły swoją pozycję, a w tym roku w kinach ukazały się takie filmy jak *Swobodny jeździec* („kowboje kontrkultury, którzy jeździli motocyklami, a nie konno, i zażywali narkotyki, zamiast zaganiać bydło"), *Prawdziwe męstwo* (z Johnem Wayne'em w roli „podstarzałego szeryfa") czy *Dzika banda* (która „ogłosiła zgon mitu Zachodu"). Jak napisał Thompson:

> Do tego środowiska kulturowej kontestacji *Ojciec Chrzestny* wprowadził nowy mit. Nowy amerykański western Maria Puzo wychwalał nienaruszalny kodeks postępowania, silne więzy rodzinne oraz zdolność omijania biurokratycznych utrudnień i opisywał uwodzicielską alternatywę. Ci ludzie potrafili sobie radzić w życiu, a chociaż niektóre z ich czynów były straszne, większość ich ofiar zasługiwała na swój los i zazwyczaj również działała poza prawem.

Literacki rewolwerowiec, który stworzył ten nowy świat – i nową wyjętą spod prawa rzeczywistość – przybył do Hollywood, by przenieść to szaleństwo na ekran. I tak samo jak każdy hollywoodzki bohater potrzebował odpowiedniego pomocnika, który praktycznie spadł Paramount Pictures z nieba.

Kwiecień 1970 roku. Eleganckie przyjęcie po ceremonii rozdania Oscarów w jednym z prywatnych domów w Los Angeles. Janet Snow, wtedy dwudziestotrzylatka, miała szczęście i znalazła się w towarzystwie pewnego nieznajomego starszego mężczyzny, który przedstawił się jako Gray Frederickson.

– Czym się pani zajmuje? – spytał.

– Niczym – odpowiedziała.

Była niewinną, naiwną młodą kobietą, która dopiero zaczynała poznawać świat. Samotną matką z dwójką dzieci w domu.

– Ja właśnie zostałem zatrudniony jako asystent producenta *Ojca Chrzestnego* – oznajmił Frederickson.

– Ojej, akurat czytam tę książkę i jestem nią zachwycona – odpowiedziała Snow.

Wkrótce miała się przekonać, że Frederickson jest „bardzo towarzyskim, bystrym i zaradnym człowiekiem, który ma dar łączenia ze sobą ludzi". Właśnie poznał Maria Puzo, który niedawno przybył do Los Angeles, i od razu rozpoznał kogoś, kto idealnie do niego pasował.

– Gra pani w tenisa? – spytał.

– Owszem, gram – odpowiedziała Snow.

– Mario Puzo, autor *Ojca Chrzestnego,* jutro rano będzie w siedzibie Paramount – ciągnął Frederickson. – Jest wielkim fanem tenisa. Potrzebuje asystenta i byłoby wspaniale, gdyby ta osoba potrafiła grać.

Wytwórni zależało, by Puzo mógł pracować nad scenariuszem w spokoju i przyjemnej atmosferze. Pisarz potrzebował wsparcia: kogoś pełnego energii, o ciekawej osobowości, kto zna miasto i tutejszych ludzi, ponieważ nie wiedział absolutnie nic o Los Angeles, nie miał pojęcia, kto jest kim, ani nie znał okolicy. Przez większość życia pracował w domu. Wszystko było dla niego nowością.

Tenis był drogą dostępu, a dzięki zrządzeniu losu, które od tej pory miało kierować produkcją *Ojca Chrzestnego*, Frederickson zadał Snow, dopiero co poznanej rodowitej mieszkance Los Angeles, pytanie, które zmieniło jej życie.

– Czy chciałaby pani jutro o wpół do dziesiątej rano przyjechać do siedziby Paramount, poznać producentów oraz Maria Puzo i ubiegać się o stanowisko jego asystentki? – spytał.

– Jasne! – odpowiedziała.

Nie potraktowała tego poważnie. Wiedziała, że ludzie w Hollywood składają obietnice – zwłaszcza podczas przyjęć – które rano przestają mieć znaczenie. Ale następnego dnia, gdy obudziła się późno (bo przyjęcie także trwało do późna), przypomniała sobie niesamowitą propozycję nieznajomego. „To było nieprawdopodobne! W jednej chwili jestem dwudziestotrzyletnią samotną matką i zastanawiam się, jak przetrwam i wykształcę dzieci, a tu nagle ktoś proponuje mi, żebym dołączyła do Paramount Pictures i pracowała z autorem jednej z najpopularniejszych i najważniejszych książek”.

Czy to był tylko sen? Wykręciła numer Graya Fredericksona, ale zanim zdążyła spytać, czy mówił poważnie, odezwał się jako pierwszy:

– Janet, gdzie jesteś? Szefowie wytwórni, Mario Puzo i Al Ruddy, wszyscy czekamy na ciebie w biurze Ala!

Musiała szybko dotrzeć do siedziby Paramount, a nie miała samochodu. Kto jej pomoże? Zapukała do drzwi właściciela budynku i przedstawiła mu swój dylemat: niesamowita pilna okazja zawodowa w Paramount i brak możliwości dotarcia na miejsce…

– Fantastycznie! Jak cudownie! – wykrzyknął właściciel budynku. – Mam zapasowy samochód – dodał i zaprowadził ją do podziemnego garażu. Tam stał jeden z jego wozów, wspaniały nowy biały kabriolet Lincoln

Continental z czerwoną skórzaną tapicerką. – Stoi tu bezczynnie, więc z przyjemnością ci go pożyczę, żebyś pojechała na spotkanie.

W ten oto sposób Janet Snow ruszyła Melrose Avenue nowiutkim białym lincolnem na spotkanie w siedzibie Paramount Pictures. Czy mogłoby być coś lepszego? Nagle zauważyła, że auto jest wyposażone w coś, co wtedy znajdowało się w bardzo niewielu samochodach, telefon, i zaraz z niego skorzystała, by zadzwonić do przyjaciółki:

– Jadę do biura Paramount Pictures na rozmowę o pracę z autorem *Ojca Chrzestnego* i umieram ze strachu – powiedziała.

– Janet, nie martw się! I tak nie dostaniesz tej pracy – odparła przyjaciółka. – Nie masz doświadczenia i nie potrafisz pisać na maszynie. Niby jak zamierzasz pracować dla pisarza, skoro tego nie umiesz? Na pewno będą tobą zauroczeni, ale nie masz kwalifikacji.

– Och, bardzo mnie uspokoiłaś, dziękuję – rzuciła Snow.

Po chwili zatrzymała się przed olśniewającą bramą wytwórni Paramount, otrzymała przepustkę i została powitana po królewsku. „Prosimy tędy, pani Snow! Pan Ruddy już na panią czeka!” Zaparkowała na miejscu przeznaczonym dla gości i weszła do budynku, w którym znajdowały się biura dyrekcji wytwórni. Wkrótce znalazła się w „najpiękniejszym gabinecie, jaki kiedykolwiek widziała” – należącym do Alberta S. Ruddy’ego. Okiennice były zamknięte, ale widziała wnętrze pomieszczenia z poczekalni. Było ogromne. Ciemne. Łagodnie oświetlone. Al Ruddy siedział za wielkim biurkiem, otoczony innymi mężczyznami zajmującymi skórzane fotele i sofy. Wszędzie stały wysokie regały z książkami, a w powietrzu unosiła się piżmowa woń dymu z cygar.

Recepcjonistka wpuściła ją do środka i drzwi zamknęły się za Janet Snow. Stanęła przed sześcioma mężczyznami, który wbili w nią wzrok i zasypali ją pytaniami: „Skąd pani pochodzi?”, „Czym się pani zajmuje?”.

Czuła, że za chwilę ją wyproszą.

Ale zamiast tego do jej uszu docierały kolejne szepty: „Mój Boże, jest doskonała”.

„Kiedy to do mnie dotarło, zaczęłam się rozglądać za bezpiecznym miejscem do siedzenia. Czułam się niesamowicie przytłoczona. Ta praca stawała się coraz bardziej realna. Zobaczyłam krępego mężczyznę o miłej twarzy, który trzymał stopy na stoliku i palił grube cygaro. Usiadłam obok niego”.

Pozostali nie przestawali zadawać pytań, ale potężny mężczyzna trącił ją łokciem, a kiedy zwrócił na siebie jej uwagę, wyszeptał:

– Pieniądze. Niech pani spyta o pieniądze.

To był Mario Puzo.

Al Ruddy, producent filmu, spytał, o czym tak szepczą między sobą.

Dziewczyna wskazała Maria.

– Poradził mi, żebym spytała o pieniądze.

Ruddy poprosił wszystkich o wyjście, żeby mógł „dogadać szczegóły” z gościem. Powiedział, że pieniądze nie są tak ważne jak doświadczenie, zresztą film ma bardzo ograniczony budżet.

– Ale wiem, że jeśli zdecyduje się pani przyjąć to stanowisko, pani życie zmieni się w cudowny i efektowny sposób – dodał.

Janet Snow przyjęła propozycję.

Recepcjonistka Ruddy’ego odprowadziła ją i Puza do ich nowych gabinetów na trzecim piętrze.

– Oto pani gabinet – powiedziała, stając w pomieszczeniu przylegającym do korytarza. – A tutaj będzie pracował pan Puzo. – Wskazała wewnętrzny gabinet.

„Wszedł do siebie, a ja usiadłam przy pustym biurku i zastanawiałam się, co mam dalej robić”, wspominała Snow. Czas mijał. Puzo się nie odzywał i w końcu wyszedł ze swojego gabinetu „z cygarem w zębach i wciąż tak samo oszołomiony”.

– Dosyć tego – rzucił. – Nie mam pojęcia, co tutaj robię.

– Ja też nie – przyznała.

– No dobrze, dam pani pierwsze zadanie. Niech pani zamówi dla mnie taksówkę do hotelu Beverly Hills, a kiedy przyjedzie, będzie pani miała wolne. Nie ma pani tutaj nic do roboty.

Odpowiedziała, że mieszka niedaleko hotelu i chętnie go podwiezie. Zeszli na prywatny parking pełen ferrari, mercedesów i rolls-royce’ów należących do reżyserów i producentów. Puzo zobaczył poobijanego volkswagena i założył, że należy do Janet Snow.

– Co pan robi? – spytała, kiedy zaczął pakować się do środka.

– Myślałem, że to pani auto – wyjaśnił.

Odwróciła się w stronę nowiutkiego lincolna.

– Nie, to jest mój samochód.

Wytrzeszczył oczy, a Snow opuściła dach i wyjechała do świata ze snów, który oszołomił i zachwycił pisarza. Zwłaszcza gdy zobaczył, że w samochodzie jest telefon.

– Co to jest? – spytał, wskazując urządzenie znajdujące się pomiędzy nimi.

– Telefon – odpowiedziała.

– Do kogo można stąd zadzwonić?

– Do każdego na świecie.

– Mój Boże, może pani zadzwonić do Ala Ruddy’ego?

Zadzwoniła do Ruddy’ego i podała słuchawkę Puzowi, który był pewien, że Paramount to wszystko zaplanowała: tę magiczną chwilę w tym magicznym samochodzie i ten magiczny świat, w którym filmowi czarodzieje mogą robić wszystko. „Przyłożył słuchawkę do ucha, wyciągnął dłoń z cygarem za okno i wrzasnął: »WOW!!!!!«”.

Taki był jego nowy świat i życie, które właśnie rozpoczynał, ale wkrótce miały się w nim pojawić także kłopoty. Udało mu się napisać arcydzieło o mafii, lecz teraz był owcą pośród wilków Los Angeles. „Był mądrym i serdecznym człowiekiem, nie zdawałam sobie jednak sprawy, jaki jest wrażliwy”, przyznała Snow. Przez chwilę woziła go po Bel Air, zanim pojechała do hotelu. Puzo gapił się na wielkie domy i elegancko przystrzyżone trawniki.

– Mój Boże! Co za widok! – zawołał. – Ale czegoś tu brakuje. Dzieci. Tutaj nie ma żadnych dzieci.

„Przywykł do Bay Shore na Long Island, gdzie mieszkały duże rodziny, a dzieciaki bawiły się przed domami”, wyjaśniła Snow.

A znalazł się w świecie, w którym życie rodzinne ukrywano za potężnymi bramami i wysokimi żywopłotami.

„Naprawdę swobodnie czuł się tylko na korcie tenisowym”, dodała Snow.

Wkrótce codziennie grał w tenisa, ponieważ chciał być zdrowy i szczupły jak aktorzy, modele i producenci z Beverly Hills. „W większość weekendów robił wypady do Las Vegas”, powiedział jego syn Anthony.

Puzo uwielbiał swój gabinet „z lodówką i nieograniczonym zapasem darmowych napojów gazowanych. Obok gabinet miała moja sekretarka, a telefon mógł odbierać do czterech połączeń jednocześnie. To było życie”, zachwycał się.

Czasami telefon dzwonił i Puzo musiał się wybrać do biura producentów, żeby porozmawiać o filmie z Ruddym, Robertem Evansem i Peterem Bartem. Podczas pierwszego spotkania porzucił swój pomysł zachowywania się jak wyluzowany pracownik. Zdecydowanie wychodząc poza kompetencje scenarzysty, zaproponował, by tytułową rolę zagrał Marlon Brando.

To nazwisko nie wzbudziło entuzjazmu. Brando nie był wtedy uznawany za pewną markę w Hollywood. Miał na koncie kilka kasowych klap i reputację kapryśnego współpracownika. Później Puzo wyznał:

> Byli dla mnie mili, ale odniosłem wrażenie, że moje akcje mocno straciły na wartości. Potem Ruddy zaproponował Roberta Redforda do roli Michaela Corleone. Nie obchodziło mnie, że jest miłym gościem; teraz to jego akcje straciły na wartości. Sprzeciwiłem się i ku mojemu zaskoczeniu Evans i Bart stanęli po mojej stronie. Zapowiadała się uczciwa walka.

„Musiałem napisać scenariusz przed zatrudnieniem reżysera – wspominał Puzo. – Reżyserzy mają w zwyczaju czytać scenariusz przed podpisaniem umowy”. Ale szło mu jak po grudzie. „Umiem szybko pisać, więc spodziewałem się, że uwinę się w cztery tygodnie – zdradził tamtego lata jednemu z hollywoodzkich felietonistów. – Ale pracuję od dwóch i pół miesiąca i dopiero kończę pierwszą wersję”.

Puzo, jak wszyscy prawdziwi hazardziści, wierzył w magię. „Będąc dzieckiem, używałem książek jako ksiąg magicznych”, mówił wzorowany na nim bohater powieści *Głupcy umierają* z 1978 roku. „Czytałem, a potem snułem własne fantazje”. Najbardziej uwielbiał książki o królu Arturze i dzielnych rycerzach Okrągłego Stołu.

> Najukochańszą postacią był Merlin, bo uważałem, że jestem do niego podobny… Jako dziecko wyobrażałem sobie, że będę sprytny i dalekowzroczny, i żyłem w głębokim przeświadczeniu, że moje przyszłe życie będzie wypełnione magią. Dlatego pokochałem maga króla Artura. Merlin, który żył od wieków, mógł przepowiadać przyszłość, był nieśmiertelny i najmądrzejszy z mądrych.

Literacki odpowiednik Puza na kartach *Głupcy umierają* nauczył się pewnej sztuczki; dzięki niej potrafił przenieść się z ponurej teraźniejszości, w której tkwił, do cudownej przyszłości, w której stawał się młodym człowiekiem otoczonym „mądrymi oczytanymi przyjaciółmi”, intelektualistą, który ma „luksusowe mieszkanie, gdzie kocha się z piękną i namiętną kobietą”.

„To działało naprawdę. Znikałem jak za dotknięciem różdżki”.

Teraz, za pomocą magii książki, Puzo przeniósł się z Hell’s Kitchen do Hollywood, do wnętrza fantazji, jakiej nie potrafił sobie nawet wyobrazić. A jednak nie umiał w czarodziejski sposób napisać scenariusza. Podobnie jak wtedy, gdy pracował nad powieścią, „obijał się przez jakieś cztery miesiące”. Tymczasem minął termin dostarczenia pierwszej wersji scenariusza.

Puzo i Janet Snow pracowali ramię w ramię w wytwórni i na tenisowym korcie, a pisarz stał się dla swojej młodej asystentki „jak ojciec”. „Rozumiałam go. Czuł, że może na mnie polegać, i wiele to dla niego znaczyło. Nie był w swoim żywiole, daleko od domu, a chociaż doskonale sobie radził, w sytuacjach towarzyskich był bardzo nieśmiały”.

Snow wciąż nie umiała pisać na maszynie, ale pomagała mu tworzyć scenariusz, wypisując najważniejsze elementy fabularne jego powieści na karteczkach, które następnie przyklejali na ścianach gabinetu. Wkrótce rozdzwoniły się telefony z zaproszeniami. „Wszyscy chcieli się z nim spotkać – wspominała Snow. – Wszyscy chcieli grać z nim w tenisa, robić

z nim interesy. Nie czuł się z tym komfortowo. Dlatego korzystał z mojej pomocy. Mario i ja dbaliśmy o siebie nawzajem”.

Chodziła z nim na lunche, kolacje, zebrania i spotykała jego znajomych: pisarzy Gaya Talese’a i Bruce’a Jaya Friedmana, aktora-pisarza-komika Mela Brooksa… a także najlepszego przyjaciela, George’a Mandela, którego Puzo uważał za najlepszego pisarza z nich wszystkich. Oprócz tego pomagała mu radzić sobie z falą marzących o aktorstwie nowicjuszy, którzy starali się o rolę w filmie, wierząc, że autor *Ojca Chrzestnego* może im to załatwić. Szturmowali gabinet Puza, wydzwaniali do niego i pisali listy. *Ojciec Chrzestny*, który jeszcze niedawno wzbudzał wątpliwości wytwórni, teraz stał się jej największym atutem. „Wszyscy w Hollywood chcieli być częścią tego projektu”, opowiadała Snow.

A dobroduszny Puzo, opisany przez nią jako „bardzo nieśmiały, wrażliwy i bezbronny człowiek, który o wszystko się troszczy”, nie potrafił nikomu odmówić. „Pewien biedak codziennie wysyłał mu swoje zdjęcie! Widać było, że jest coraz bardziej przygnębiony. W końcu przysłał kartkę pocztową z dwoma okienkami – »tak« i »nie« – i poprosił, by Mario się zdecydował… w przeciwnym razie nie będzie mógł dalej żyć”.

Pewnego wieczoru, gdy Puzo i Snow wybierali się do kina po popołudniowej grze w tenisa, w apartamencie pisarza zadzwonił telefon.

„Odebrałam i usłyszałam jakiś niesamowity głos: »Czy zastałem Maria Puzo?«”.

– Kto mówi? – spytała.

– Orson Welles.

– Dzwoni jakiś Orson Welles – przekazała Snow, która nie znała tego nazwiska.

– Janet, Orson Welles! – wykrzyknął Puzo. Chwycił słuchawkę i Welles powiedział mu, że kupił bungalow specjalnie po to, by zaprosić słynnego

autora *Ojca Chrzestnego* na kolację.

Drzwi bungalowu otworzyły się i „pojawił się kolejny potężny mężczyzna z grubym cygarem w dłoni”, wspominała Snow, opowiadając o swoim spotkaniu z uznanym reżyserem i aktorem, znanym z wielu kultowych filmów, takich jak *Obywatel Kane*, a teraz podobno zainteresowanym rolą Ojca Chrzestnego. Orson Welles dawał upust swojej wielkiej pasji, którą zresztą dzielił z Puzem: jedzeniu. W bungalowie wszędzie były porozstawiane przysmaki, od owoców morza na lodzie po wszelkie możliwe delikatesy i drinki. „Od razu się polubili – powiedziała Snow. – Ucztowali i prowadzili błyskotliwą rozmowę. To było wyjątkowe doświadczenie, jakie zdarza się raz w życiu”.

Pewnego razu Puzo zaproponował Snow, że w jej urodziny zaprosi ją na kolację do dowolnego lokalu. Wybrała ulubioną knajpkę swoich rodziców: Perino’s, staroświecką włoską restaurację, w której bywali Frank Sinatra, Bette Davis czy gangster Bugsy Siegel. A kiedy nie potrafiła się zdecydować, czy zamówić comber jagnięcy, czy filet mignon, Puzo kazał kelnerowi „przynieść oba”.

Gdy zaprotestowała, odparł:

– Zjedz trochę, a resztę zabierz do domu. Masz dwójkę dzieci!

Al Ruddy starał się dotrzymać słowa danego Erice Puzo i pilnować, by jej mąż przestrzegał ścisłej diety. Codziennie rano odbierał go i odwoził do wytwórni, gdzie wspólnie jedli dwa posiłki: jajecznicę z samych białek i pomidory na śniadanie oraz hamburgera z gruszką na lunch. Czasami nawet umawiali się na niskokaloryczną kolację.

Ale działo się coś niespodziewanego: Ruddy tracił na wadze, a Puzo cały czas tył. Nikt nie potrafił rozgryźć tej zagadki, dopóki pewnego wieczoru Ruddy nie wybrał się z rodziną do miejscowej pizzerii.

– Mario Puzo to świetny gość – oznajmił właściciel lokalu.

– Skąd pan go zna? – zdziwił się Ruddy.

– Co wieczór zawożę mu pizzę do hotelu Beverly Hills.

Puzo pisał scenariusz na swojej przenośnej maszynie do pisania. Praca posuwała się nieznośnie powoli. Zapisane kartki były pełne odręcznych notatek nabazgranych grubym mazakiem.

Ustalono ostateczny termin. Puzo obiecał Peterowi Bartowi, że uwinie się do końca tygodnia. „Chciałem przepisać ostatnią część scenariusza i starannie zredagować całość, na co zasługuje każdy wartościowy tekst”.

Aż wreszcie, podobnie jak w przypadku powieści – którą odesłał do agenta, po czym zabrał rodzinę do Europy – uznał, że ma już dosyć pracy. Poza tym bardzo potrzebował pieniędzy, które miał otrzymać po dostarczeniu scenariusza, ponieważ na miesiąc przeniósł się do drogiego wynajętego domu w Malibu. „Co mnie to obchodzi? Przecież to nie mój film. Powiedziałem sekretarce, żeby przepisała to, co miałem gotowe, a potem włożyłem kąpielówki i po raz pierwszy od czasu przeprowadzki do domu na pięknej plaży w Malibu poszedłem popływać w oceanie”.

Skoro już wysłał scenariusz do wytwórni, mógł swobodnie oddać się rozmaitym „przygodom”.

Najbardziej zapadło mu w pamięć osobiste spotkanie z artystą, którego zawsze „podziwiał z daleka”: Frankiem Sinatrą.

Ruddy zaprosił Puza na kolację do Chasen’s, legendarnej restauracji odwiedzanej przez gwiazdy filmowe i prezydentów. Kiedy Puzo pił drinka przy barze, nagle zobaczył, że do lokalu wchodzi Sinatra. Nie Sinatra, którego zamaskował pod postacią Johnny’ego Fontane’a, zapijaczony kobieciarz, który najlepsze lata kariery ma już za sobą i zwraca się do Ojca Chrzestnego o pomoc w powrocie na szczyt. To był nieskazitelnie ubrany

i cudownie opalony Sinatra supergwiazdor. W drodze do boksu numer 1, najlepszego w lokalu, zatrzymał się, żeby zamienić kilka słów z Johnem Wayne’em. Tak to Puzo zapamiętał:

> Obaj wyglądali wspaniale, lepiej niż na ekranie, na dwadzieścia lat młodszych, niż byli. No i obaj byli pięknie ubrani, zwłaszcza Sinatra. Prezentowali się zjawiskowo. Byli jak przystrojeni kokardami królowie spotykający się na Polu Złotogłowia. W Chasen’s, jeśli chodzi o stroje, obowiązuje ścisła etykieta.

Puzo poczuł się onieśmielony widokiem gwiazdora, ale Ruddy od razu wyczuł kłopoty. „O Boże, to Frank Sinatra. Lepiej omijajmy go szerokim łukiem”, poradził pisarzowi, ciągnąc go do stolika na drugim końcu sali. Jeszcze zanim ukazał się *Ojciec Chrzestny*, prawnicy Sinatry zażądali od wydawcy Puza, by pokazał im maszynopis. Teraz Sinatra, rozwścieczony postacią Johnny’ego Fontane’a, podobno rozważał pozwanie wytwórni, by powstrzymać produkcję filmu. Ruddy poradził Puzowi, by trzymał się z daleka, a potem na chwilę odszedł od stolika, żeby przywitać się z jednym ze znajomych.

To, co zdarzyło się potem, było jak scena rodem z horrorów innej znakomitości, która często bywała w Chasen’s: reżysera Alfreda Hitchcocka.

Pod nieobecność Ruddy’ego ktoś pośpiesznie podszedł do Puza. Pisarz opowiadał, że był to „słynny milioner”, ale Ruddy później twierdził, że tą osobą był impresario Marshall Edson.

– Musisz poznać Franka! – wykrzyknął Edson, po czym chwycił Puza za ramię i poprowadził go do boksu numer 1.

Nieświadomy nienawiści, jaką Sinatra żywił wobec *Ojca Chrzestnego*, zamierzał zrobić wrażenie na gwiazdorze, zapoznając go ze słynnym autorem powieści.

– Chciałbym ci przedstawić mojego dobrego znajomego Maria Puzo – zwrócił się Edson do Sinatry.

– Nic z tego – odparł Sinatra.

Puzo próbował się ulotnić, ale Edson zachęcał go, by się przywitał.

– Nie chcę go poznawać – oświadczył Sinatra, tym razem nieco głośniej i bardziej gniewnie.

Edson, który w końcu uświadomił sobie swój błąd, omal się nie popłakał.

– Frank, tak mi przykro – wykrztusił. – Mój Boże, nie wiedziałem. Przepraszam, Frank.

Sinatra nagle zrobił się niezwykle życzliwy. „Jego głos znów przypominał ten, którego słuchałem, gdy uprawiałem seks jako smarkacz. Był łagodny i aksamitny”, wspominał Puzo.

– To nie twoja wina – Sinatra pocieszył Edsona.

– Posłuchaj, to nie był mój pomysł – odezwał się Puzo.

Sinatra błędnie zrozumiał, że Puzo przeprasza za stworzenie postaci Johnny’ego Fontane’a.

– Kto ci kazał zamieścić to w książce, wydawca? – spytał łagodniejszym tonem.

Nikt nigdy nie mówił Puzowi, co ma umieszczać w swoich książkach, więc od razu wyprowadził Sinatrę z błędu.

– Chodziło mi o pomysł, żeby nas sobie przedstawić.

Sinatra wpadł w szał. Zaczął wrzeszczeć, wyzywając pisarza od alfonsów, i mu grozić. Wspominając ten wieczór, Puzo napisał:

> Najbardziej mnie zabolało, że Włoch z północy groził przemocą Włochowi z południa. To tak, jakby Einstein groził nożem Alowi Capone.

Puzo twierdził, że spokojnie się oddalił i wyszedł z restauracji.

– Udław się! – wrzeszczał za nim Sinatra piskliwym głosem. – Idź i się udław!

Ale Ruddy utrzymywał, że pisarz także się nie hamował. „Jak on się darł! Dwóch kelnerów musiało go przytrzymywać. Wyciągnęli Puza z lokalu i wsadzili do mojego samochodu”.

Kiedy Ruddy wiózł go do domu, pisarz podobno zaczął płakać.

– Al, nie rozumiesz, jacy są Włosi. W domu, w którym dorastałem, w kuchni mojej matki wisiały dwa zdjęcia: jedno przedstawiało papieża, a drugie Sinatrę. To, że Frank Sinatra mnie nie lubi albo uważa, że mógłbym go skrzywdzić, łamie mi serce.

– Mario, nie mogę nic na to poradzić – powiedział Ruddy. – Frank ma na pieńku z nami wszystkimi.

Puzo później przyznał, że ponosi częściową odpowiedzialność za tamto zajście.

> Mogłem się wycofać i do dzisiaj zastanawiam się, dlaczego tego nie zrobiłem. Ale to upokorzenie dobrze mi zrobiło. Naprawdę zaczynałem się uważać za kogoś ważnego.

6
COPPOLA: DAR NIEBIOS

Ali MacGraw poznała Roberta Evansa, kiedy studiowała w college’u i pracowała jako modelka. Evans, bezustannie rozglądający się za nowymi pięknościami, wypatrzył ją w reklamie, w której miała na sobie sztuczne futro, i za pośrednictwem jej agentki, Eileen Ford, zaprosił ją na lunch w Nowym Jorku. „Był uważany za jednego z największych kobieciarzy swoich czasów”, napisała MacGraw w autobiografii Moving Pictures. Przyjęła jego zaproszenie do pełnego gwiazd Harwyn Club przy Wschodniej Pięćdziesiątej Drugiej Ulicy. Evans zamówił dla niej jedzenie bez pytania, na co ma ochotę, a potem przez cały lunch wisiał na dwóch telefonach. Następnie pojechali taksówką i Evans wysiadł jako pierwszy, tak że MacGraw musiała zapłacić za kurs. Na pożegnanie skomentował jej buty od Capezio:

– To najbrzydsze buty, jakie widziałem.

Później wspominała, że podczas ich pierwszego spotkania był przeciwieństwem szczodrego, kochającego i serdecznego człowieka, w którym w końcu się zakochała.

Ponownie spotkali się dopiero po latach. Evans był wtedy szefem produkcji w Paramount, a MacGraw aspirującą aktorką. Jako jedna z wielu starała się o rolę pięknej studentki Radcliffe, Brendy Patimkin, w wyprodukowanym przez Paramount filmie *Żegnaj, Kolumbie* z 1969

roku, opartym na minipowieści Philipa Rotha. Casting do głównej roli odbywał się w sali projekcyjnej domu Roberta Evansa, Woodland. Kiedy twarz MacGraw pojawiła się na ekranie, szef produkcji powiedział: „Dzięki Bogu, że zgłosiła się jakaś prawdziwa dziewiętnastolatka”, na co Evans odparł: „Akurat! Jest w branży od co najmniej dziesięciu lat”.

„Bo minęło mniej więcej tyle czasu od naszego ostatniego spotkania – skomentowała MacGraw. – No i, co ciekawe, dostałam tamtą rolę”.

Potem Evans wysłał jej agentce scenariusz *Love Story*, który doprowadził MacGraw do łez, a następnie zaprosił ją do Woodland pod pretekstem zastanowienia się nad kandydaturą reżysera Arthura Hillera, który tak naprawdę już został zatrudniony. „Był to po prostu efektowny podryw – stwierdziła MacGraw – Na pewno skuteczny”.

„Oszołomiona luksusem” Woodland, gdzie po przyjeździe poczęstowano ją kieliszkiem szampana, MacGraw rozpoczęła „jedną z najwspanialszych popijaw w życiu”. Przespała kolację i projekcję filmu, a kiedy się obudziła, rzuciła się do wyłożonego kobaltowymi płytkami basenu „w pełni ubrana, nawet w szpilkach”. Potem spędziła noc w łóżku Evansa. „I już zostałam”, wyznała później.

Pobrali się dwudziestego czwartego października 1969 roku, dzięki czemu MacGraw mogła z pierwszego rzędu obserwować powstawanie *Ojca Chrzestnego*.

Praca w wytwórni pochłaniała Evansa. MacGraw szacowała, że miał w domu trzydzieści dwa aparaty telefoniczne – po dwa w każdym pomieszczeniu – i bez przerwy z nich korzystał.

> Ożenił się ze swoją pracą, i to wcale nie jest zarzut. W jego podejściu do pracy nie było niczego niechlujnego ani cynicznego. Uwielbiał ją. Każdego dnia, dwadzieścia cztery godziny na dobę. Dbał o każdy detal. Śnił o pracy, walczył o nią, spał z nią.

Codziennie o szóstej rano czasu Los Angeles dzwonił telefon: Charlie Bluhdorn z Nowego Jorku. „Rozmawiali bez końca o wszystkim, co dotyczyło Paramount, która oczywiście była na granicy upadku i przekształcenia w kostnicę”, wspominała MacGraw. Co wieczór, „gdy tylko siadali do kolacji”, telefon znów się odzywał: dzwonił Bluhdorn.

> Wreszcie zapytałam, czy mógłby choć raz zjeść kolację bez wiszenia na telefonie. Uwielbiałam Charliego Bluhdorna. Był hałaśliwy, nieopanowany, potężny, wyczerpujący, odnosił sukcesy. Ale miałam już trochę dosyć telefonów w porze posiłków. Rozumiałam ich poranne rozmowy. Postanowiliśmy więc przesunąć te wieczorne o godzinę.

Rano, po telefonie Bluhdorna, Peter Bart wpadał do Woodland, żeby zabrać Evansa, który nie miał prawa jazdy, i dwaj młodzi szefowie wytwórni jechali razem do siedziby Paramount, rozmawiając o realizowanych projektach. Podczas jednej z tych podróży Evans wspomniał o *Ojcu Chrzestnym*.

– To nie jest tylko powieść o mafii – stwierdził.

– To powieść o budowaniu dynastii – zgodził się Bart. – Ale co mamy z nią zrobić, do diabła?

Już mieli producenta i scenarzystę. Teraz musieli znaleźć reżysera. Problem polegał na tym, że każdy, z kim się kontaktowali – Arthur Penn (*Bonnie i Clyde*), Richard Brooks (*Z zimną krwią*), Costa-Gavras (*Z*), Otto Preminger (*Burza nad Waszyngtonem*) czy Peter Yates (*Bullitt*) – był albo zajęty innym filmem, albo nie chciał się tego podjąć. Niejednego zniechęcało podejście pisarza do tematu. „Nie wolno idealizować mafii – mówili Evansowi. – To niemoralne”.

– A co z twoimi agentami? – spytał Evans. – Codziennie masz z nimi kontakt.

Reżyserzy, którzy wyrażali zainteresowanie, wydawali się nieodpowiedni. Wśród nich byli Sidney J. Furie, który wyreżyserował *Małego Faussa i Dużego Halsy'ego* (zbyt dużym kosztem) oraz „Krwawy" Sam Peckinpah, reżyser *Dzikiej bandy* (za dużo krwi).

Zwłaszcza Peckinpah starał się o ten angaż. „Upierał się, że nakręci genialny film – wspominał Bart. – Opowiadał nam niektóre sceny… naprawdę wszystko przemyślał".

Peckinpah widział ciała – mnóstwo zakrwawionych trupów. „Sam zawsze potrafił podać dokładną liczbę ofiar. »Siedemdziesięciu pięciu frajerów zostanie wykoszonych w drugim akcie«", opowiadał Bart Peterowi Biskindowi w 1997 roku na potrzeby artykułu w magazynie „Premiere".

Za reżyserami rozglądał się jeszcze jeden członek kierownictwa wytwórni. „Bluhdorn, który był pod wrażeniem wyników sprzedaży powieści, wysłał scenariusz *Ojca Chrzestnego* różnym reżyserom", powiedział Peter Bart. Był wśród nich Warren Beatty, który niedawno otrzymał nominację do Oscara za rolę w *Bonnie i Clydzie*. „Otrzymałem propozycję wyprodukowania i wyreżyserowania *Ojca Chrzestnego* – wspominał Beatty. – Charlie Bluhdorn był fanem filmu *Bonnie i Clyde* i przesłał mi książkę. Przeczytałem ją. Mniej więcej. A potem odpowiedziałem: »Charlie, tylko nie kolejny film gangsterski!«".

Evans był coraz bardziej sfrustrowany.

– Nie możemy namówić żadnego reżysera, nawet przeciętnego! – ryknął pewnego wieczoru.

– Boją się – zauważył Bart.

Siedzieli do późna, zastanawiając się nad rozwiązaniem. Dlaczego filmy gangsterskie się nie sprawdzały? W końcu o drugiej nad ranem Evans znalazł odpowiedź.

– Poza tym, że przynoszą straty, wszystkie te filmy łączy coś jeszcze. Napisali je, wyreżyserowali i wyprodukowali… a najczęściej także w nich zagrali… Żydzi, a nie Sycylijczycy.

Evans wspominał, że o szóstej rano zadzwonili do Stanleya Jaffe’a, prezesa Paramount Pictures, i powiedzieli mu, że znaleźli rozwiązanie. Żeby *Ojciec Chrzestny* odniósł sukces, zarówno reżyser, jak i aktorzy musieli być Amerykanami włoskiego pochodzenia.

– Film musi być do bólu etniczny – przekonywał Evans. – Widzowie muszą czuć zapach spaghetti.

Był jeden problem. Jak wspominał Evans: „W 1969 roku nie było ani jednego godnego uwagi reżysera włoskiego pochodzenia”.

Bart miał rozwiązanie, choć nieco kontrowersyjne. Podczas spotkania produkcyjnego w siedzibie wytwórni oznajmił, że chce powierzyć film Francisowi Coppoli.

Trzydziestoletni Francis Ford Coppola był najmłodszym reżyserem na liście wytwórni Paramount: potężnym, krępym, brodatym i długowłosym intelektualistą. Zdążył zamienić elegancki studencki strój – marynarkę, sweter i krawat – na ubiór, który jego asystent nazywał „strojem Castro”: zieloną koszulę, zielone spodnie i wojskowe buty, odpowiednie dla reżysera traktującego kręcenie filmów jak wojnę. Ostatnio współtworzył scenariusz do filmu wojennego *Patton*, za który miał zdobyć Oscara, i ostentacyjnie opuścił Hollywood, by założyć własne studio produkcyjne w San Francisco.

– To błyskotliwy scenarzysta – argumentował Bart. – Poza tym uwielbia opowiadać historie o swojej włoskiej rodzinie. Myślę, że będzie się sprzeciwiał, ale uważam, że może coś wnieść do tego filmu.

– Czyś ty zwariował, Peter?! – odparł Evans. – To szaleniec.

– Ale błyskotliwy – upierał się Bart.

Peter Bart wychwalał włoskie korzenie Coppoli, ale to nie dlatego chciał mu powierzyć reżyserowanie *Ojca Chrzestnego*. „Jeden z mitów głosi, że Francis dostał tę robotę tylko dlatego, że był Włochem, chociaż to absurd – tłumaczył Bart. – Ale jestem oportunistą, uznałem więc, że zachwalając przed Bobem jego geniusz, powinienem podkreślać włoskie pochodzenie reżysera: Francis nie był jak ten Żyd, który nakręcił *Braterstwo*”.

Bart przekazał Coppoli instrukcje, co ma mówić podczas pierwszego spotkania z Evansem. „Porozmawiajcie o włoskich przepisach, o makaronach. Nie bądźcie takimi cholernymi intelektualistami. Pogadajcie o włoskich sprawach”.

Peter Bart ze śmiechem wspominał tamte czasy:

> Włoskie pochodzenie Francisa zdecydowanie mu pomogło, chociaż trudno go nazwać typowym Włochem. Jego ojciec był znakomitym muzykiem, zresztą cała rodzina była bardzo kreatywna, i chociaż od czasu do czasu jadali makaron, to nie sądzę, żeby byli bardziej włoscy niż moi krewni.

Propozycja wyreżyserowania *Ojca Chrzestnego* trafiła do Francisa Forda Coppoli we właściwym momencie.

Reżyser był spłukany.

Owszem, miał własne studio produkcyjne, które nazwał American Zoetrope – ku czci starego urządzenia do tworzenia animacji, jakie kiedyś otrzymał w prezencie – i w którym nie brakowało młodych talentów, jak choćby przyszłego reżysera *Gwiezdnych Wojen*, George’a Lucasa. Ale na początku lat siedemdziesiątych wszyscy ledwie wiązali koniec z końcem i byli praktycznie nieznani.

Co więcej, Coppola, który pragnął tworzyć sztukę, nie był zainteresowany reżyserowaniem jakiegoś niedorzecznego filmu o gangsterach.

A jednak wyglądało na to, że przez całe swoje życie zmierzał w kierunku *Ojca Chrzestnego*.

Urodził się daleko od Włoch, na przedmieściach Detroit, chociaż za swoje rodzinne strony uważał nowojorską dzielnicę Queens. Jego ojciec, Carmine Coppola, był flecistą, nauczycielem, autorem piosenek, kompozytorem i dyrygentem, który występował w programie *The Ford Sunday Evening Hour.* Drugie imię, które Carmine i jego żona Italia nadali drugiemu z trojga dzieci, wzięło się od sponsora programu – Forda. Ojciec wciąż zmieniał prace i orkiestry, więc Francis musiał przenosić się ze szkoły do szkoły i rzadko spędzał w jednym miejscu więcej niż dwa miesiące, dopóki rodzina nie osiadła przy Dwieście Dwunastej Ulicy w Queens. Wkrótce chłopak rozpoczął karierę filmową, gdy wyciął siebie z rodzinnych filmów nagranych na ośmiomilimetrową taśmę i stworzył z tych materiałów krótką opowieść o sobie; za oglądanie jej pobierał opłatę od dzieciaków mieszkających w sąsiedztwie.

W 1949 roku jego edukacja została brutalnie przerwana. W wieku dziewięciu lat zachorował na polio. Lekarz straszył, że Francis nigdy nie będzie chodził; chłopiec spędził dziewięć miesięcy przykuty do łóżka. To właśnie wtedy, dzięki telewizorowi, magnetofonowi i projektorowi na ośmiomilimetrową taśmę, został reżyserem. Kiedy inne dzieci bawiły się na zewnątrz, on urządzał dla siebie występy lalkowe, wymyślał ścieżki dźwiękowe „imitujące *Myszkę Miki*” i pochłaniał komiksy. „Są zupełnie jak scenariusze”, mawiał. Jego matka Italia twierdziła, że za każdym razem, gdy wchodziła do pokoju syna, „unosił rączki, jakby ustawiał ujęcie”.

„Kochana mamo, chcę być bogaty i sławny – napisał w liściku do niej. – Jestem taki zniechęcony. Boję się, że mi się nie uda”.

Ale kiedy pokonał chorobę i wstał z łóżka, odnalazł swoje powołanie. Gdy potrzebował kilku dolarów, żeby nakręcić film, młodsza siostra Talia zaproponowała mu pomoc. „Byłam bardzo nieśmiała, ale rozpoczęłam zbiórkę, po dwadzieścia pięć centów od rozmaitych osób. Mówiłam ludziom: »Nic nie rozumiecie. Mój brat jest wybitnym reżyserem«. Po prostu wiedziałam! Był inny, wyjątkowy, pomysłowy. Nie znałam nikogo takiego”.

Już w młodym wieku Francis nauczył się spełniać swoje marzenia. „Mój ojciec uważał, że talent do gry na flecie przeszkadza mu w wymarzonej karierze: kompozytora i dyrygenta – opowiadał Coppola. – Bezustannie żyliśmy w cieniu jego walki o zrobienie wielkiej kariery”.

Podczas gdy ojciec stale zmieniał pracę – pierwszy flecista w orkiestrze symfonicznej w Detroit i orkiestrze NBC, aranżer w Radio City Music Hall – rodzina Coppolów bezustannie wędrowała z miasta do miasta. W końcu młody Francis wziął sprawy w swoje ręce. Tak opowiadał o tamtych czasach w jednym z wywiadów:

> Zrobiłem straszne świństwo ojcu. W wieku dwunastu albo trzynastu lat pracowałem w Western Union. Kiedy dostawaliśmy telegram na długim pasku papieru, rozcinałem go, naklejałem na kartkę i dostarczałem na rowerze. Znałem nazwisko kierownika wydziału muzycznego Paramount Pictures, Louisa Lipstone’a. A więc napisałem: „Szanowny panie Coppola, został pan wybrany do napisania ścieżki dźwiękowej. Proszę natychmiast wrócić do Los Angeles, żeby rozpocząć pracę nad zleceniem. Z poważaniem, Louis Lipstone”. Nakleiłem tekst na kartkę i dostarczyłem do adresata. Ojciec był taki szczęśliwy.

Nie posiadał się z radości. Był w ekstazie. Carmine Coppola już przygotowywał rodzinę do kolejnej przeprowadzki, gdy syn wyznał, że

cudowny telegram był fałszywką.

„Wpadł w szał – wspominał Coppola. – W tamtych czasach bicie dzieci było normą. Pasem. Wiem, dlaczego to zrobiłem. Chciałem, żeby dostał ten telegram. Czasami robimy złe rzeczy z dobrych pobudek”.

W 1955 roku Coppola rozpoczął studia na wydziale artystycznym Uniwersytetu Hofstra. Chciał kręcić filmy, a po zdobyciu licencjatu zapisał się na studia na Uniwersytecie Kalifornijskim, gdzie szybko został najlepszym scenarzystą w swojej grupie.

Peter Bart poznał Coppolę na początku jego kariery filmowca, która zaczęła się od następującej sceny:

> Lokalizacja: opuszczony dom towarowy w Venice w Kalifornii. Data: 9 kwietnia 1966 roku. Reżyseria: Coppola i jego kolega z uniwersytetu, Jack Hill. Obsada: mężczyzna i kobieta, nadzy w łóżku.

Bart, który w tamtych czasach wciąż był dziennikarzem, opisał, jak Coppola i Hill udzielali wskazówek aktorom na prowizorycznym planie filmowym. Kręcili film erotyczny; w latach sześćdziesiątych była to w Hollywood główna ścieżka rozwoju dla aspirujących filmowców, niezależnie od wykształcenia. Jak pisał na łamach „New York Timesa” Bart:

> Wytwórnie filmowe nie były zainteresowane przekazywaniem projektów wartych miliony dolarów w ręce niedoświadczonych młodych reżyserów. Natomiast hermetyczne związki zawodowe niechętnie przyjmowały w swoje szeregi wykształconych w college’ach nowicjuszy, by szkolić ich na podrzędnych stanowiskach.

Młodzi reżyserzy, tacy jak Coppola, musieli kręcić tak zwane rozbierane filmy, „nie dlatego, że mieli obsesję na punkcie seksu, ale

dlatego, że kochali robić filmy, a to była jedyna ścieżka dostępu do hollywoodzkich wytwórni”.

Efekty ich pracy, które nosiły takie tytuły jak *Goniec hotelowy i dziewczyny* albo *To już tej nocy*, puszczano w obskurnych małych kinach na Zachodniej Czterdziestej Drugiej Ulicy na Manhattanie.

Wejście Coppoli w świat filmów erotycznych nastąpiło, gdy nakręcił „film artystyczny”, jak napisał Bart. Nie udało mu się znaleźć żadnego dystrybutora, aż w końcu jedna z firm zajmujących się erotykami zgodziła się przyjąć obraz, „pod warunkiem że chłopcy wplotą w niego trochę seksownych scen”.

Coppola niechętnie się zgodził. „Miałem wtedy tak mało pieniędzy, że musiałem sypiać na swoich planach filmowych – zwierzał się Bartowi. – To przygnębiające, kiedy kręcisz sceny dzikiego seksu, a potem musisz spędzić noc w tym samym łóżku”.

Ale był zdeterminowany, żeby przebić się do branży, wszelkimi dostępnymi sposobami. „Byłem gotowy na wszystko, byle tylko kręcić filmy”.

„Zadzwoniłem na Uniwersytet Kalifornijski i zapytałem, kto jest najlepszym montażystą wśród ich absolwentów”, opowiadał Roger Corman, płodny reżyser filmów klasy B. Był początek lat sześćdziesiątych i potrzebował kogoś, kto przemontuje kilka rosyjskich filmów science fiction. Corman tak to wspomina:

> Przysłali mi kilka osób, a ja uznałem, że Francis jest najbystrzejszy i najbardziej kreatywny. Poza tym wiedział ogromnie dużo o filmach. Podzielił się ze mną swoją teorią dotyczącą studiowania w szkole filmowej. W wielkim skrócie: zamierzał zdobyć dyplom nauk humanistycznych, żeby posiąść wiedzę ogólną, a potem skończyć podyplomowe studia filmowe, żeby nie być jak wielu studentów, którzy znają się na filmie, ale nie wiedzą nic o otaczającym ich świecie.

Ten facet obmyślił to wszystko, gdy był jeszcze w szkole średniej, pomyślał Corman, który zatrudnił Coppolę jako swojego asystenta.

Jego pierwsze zadanie: „wyciąć antyamerykańską propagandę z rosyjskich filmów science fiction i nakręcić kilka scen z potworami, które będzie można do nich dodać – opowiadał Corman. – Świetnie się spisał”.

„Zabraliśmy się do pracy w wannie i używając mnóstwa lateksu, staraliśmy się stworzyć gumowe potwory i je sfilmować, co nam się udało!”, opowiadał Coppola historykowi filmu Peterowi Cowiemu. W celu zdobycia doświadczenia Francis robił wszystko, czego Corman od niego wymagał: ustawiał kamerę, trzymał mikrofon na żurawiu, redagował scenariusze. Corman, który był pod coraz większym wrażeniem, powiedział Coppoli: „Zapłacę ci trzydzieści tysięcy dolarów, jeśli napiszesz scenariusz horroru i nakręcisz go w Irlandii z niewielką ekipą”. Film miał nosić tytuł *Obłęd*.

W Irlandii Coppola zebrał wszystkich – obsadę, ekipę techniczną i pieczeniarzy – na ostatnim piętrze starego domu na przedmieściach Dublina, gdzie przez całą dobę pracowali nad filmem. Coppola siedział bez koszuli i z rozczochraną brodą pośrodku tego chaosu, przerabiając scenariusz na maszynie do pisania. Pewnego mglistego dnia – a może to była noc – przedstawiono mu absolwentkę Uniwersytetu Kalifornijskiego, którą Corman wysłał do Irlandii w roli asystentki dyrektora artystycznego. Nazywała się Eleanor Jessie Neil i miała się zajmować „czarną robotą”. Ona i Coppola już kiedyś się spotkali, gdy jedna z koleżanek zabrała ją do Key Largo, klubu przy Sunset Boulevard. „Kiedy go poznałam, właśnie kręcił film erotyczny w klubie nocnym”, wspominała ze śmiechem. W Irlandii zostali kochankami i Eleanor wkrótce zaszła w ciążę. Powiedziała o tym Coppoli „uspokajającym tonem, nie chcąc wywierać na nim presji”. Ale ją zaskoczył: odpowiedział, że zawsze pragnął mieć

rodzinę. Wzięli błyskawiczny ślub drugiego lutego 1963 roku w kaplicy w Las Vegas. Wkrótce wprowadzili się do wspólnego domu w Mandeville Canyon na wzgórzach ponad Los Angeles.

Coppola początkowo odnosił sukcesy, częściowo dzięki przyznawanej scenarzystom Nagrodzie Samuela Goldwyna, którą zdobył na uniwersytecie. Został zatrudniony przez Seven Arts, żeby napisać scenariusz do *W zwierciadle złotego oka*, i wkrótce jako scenarzysta zarabiał pięćset dolarów tygodniowo. Pracował nad jedenastoma scenariuszami, a potem rozpaczał nad tym, jak niewiele z jego materiału trafiło do filmów. Jego rodzina się powiększała – Gian-Carlo przyszedł na świat w 1963 roku, Roman dwa lata później – a bycie młodym w Los Angeles w latach sześćdziesiątych miało swoje zalety. („Warren Beatty i Joan Collins o drugiej nad ranem i wskakiwanie do basenu – wspominała ich przyjęcia Eleanor. – I to wszystko przy dwójce dzieci w domu”).

Ale Coppola, podobnie jak Mario Puzo w Nowym Jorku, zaczynał obawiać się o swoją przyszłość jako artysta. Tak samo jak Puzo szukał rozwiązania w hazardzie.

„Postanowiłem zaryzykować wszystko na giełdzie”, powiedział w 1968 roku krytykowi filmowemu Josephowi Gelmisowi. Zainwestował całe swoje oszczędności, czyli dwadzieścia tysięcy dolarów, w „szafę grającą z filmikami” – Scopitone, urządzenie będące prekursorem muzycznych teledysków. „Mogłem zgarnąć sto tysięcy na nowy film albo zostać z niczym – powiedział Coppola. – Straciłem wszystko, do ostatniego centa. Za jednym zamachem”.

Jakby tego było mało, miał dziesięć tysięcy dolarów długu. „Nie miałem nic. Nawet przyjaciół”.

Ambitnego młodego reżysera ocaliła wytwórnia 20th Century Fox, która zaproponowała mu pięćdziesiąt tysięcy dolarów za napisanie

scenariusza *Pattona*, za który zdobył Oscara. Następnie wyruszył do Paryża, gdzie razem z Gore'em Vidalem i innymi współtworzył scenariusz do *Czy Paryż płonie?* Film okazał się jedną z wczesnych porażek Charliego Bluhdorna w Paramount, a Coppola od razu wyczuł, że zapowiada się wielka klapa. Żeby „zachować zdrowie psychiczne", nocami pracował nad własnym scenariuszem do filmu *Jesteś już mężczyzną*, adaptacją powieści o młodzieńcu dorastającym w Nowym Jorku. Coppola zapłacił za prawa z własnej kieszeni, żeby móc samodzielnie wyreżyserować film.

Zarobił na tym projekcie zaledwie osiem tysięcy dolarów, ale wykorzystał go jako pracę dyplomową na uniwersytecie. Film miał premierę na festiwalu w Cannes w 1967 roku i spotkał się z reakcją, która mogła otworzyć przed Coppolą drzwi Hollywood. „Coppola łamie barierę wieku", napisano w „Los Angeles Times" i zachwycano się jego sukcesem w wieku zaledwie dwudziestu sześciu lat, „podczas gdy Hollywood rządzą dziadkowie".

W artykule *Offering the Moon the a Guy in Jeans* (Gwiazdka z nieba dla faceta w dżinsach), który ukazał się na łamach „New York Timesa", krytyk filmowy Rex Reed zauważył, że brodaty szorstki Coppola bardziej przypomina „kataryniarza albo sprzedawcę hot dogów" niż hollywoodzkiego reżysera, i okrzyknął go „Orsonem Wellesem kręcenia z ręki".

Nawet Coppola był zaskoczony swoim sukcesem w tak młodym wieku. Gdy miał dwadzieścia siedem lat, wyznał Reedowi:

> Nie mogę przywyknąć do tego, że codziennie przychodzę do pracy i widzę, jak ci wszyscy ludzie, którzy zarabiają więcej niż mój ojciec przez całe życie, czekają, aż powiem im, co mają robić.

W grudniu 1966 roku słynny Samuel Goldwyn zorganizował pokaz *Jesteś już mężczyzną*, by uhonorować Coppolę.

Młody twórca stał się „jednym z niewielu reżyserów rozbieranych filmów, który zrobił prawdziwą karierę", zauważył Peter Bart.

Coppola szybko podpisał kontrakt z Warner Bros. i miał wyreżyserować *Tęczę Finiana* z Fredem Astaire'em w roli głównej. „Wytwórnia Warner Bros. miała trochę staroświeckiego materiału i potrzebowała młodego reżysera, który go zmodernizuje", powiedział Coppola w wywiadzie dla „Los Angeles Timesa". Zaczynał jednak czuć się rozczarowany tym, że Hollywood większą wagę przywiązywało do walorów komercyjnych niż artystycznych. W 1968 roku za porozumieniem z Warner Bros.-Seven Arts założył własne przedsięwzięcie, Coppola Company, które miało sponsorować młode talenty.

Jego pierwszym projektem był *THX 1138*, film science fiction napisany i wyreżyserowany przez George'a Lucasa, który był asystentem Coppoli podczas pracy nad *Tęczą Finiana*. „Młodość prowadzi młodość", napisano w „Variety".

„Cała sztuczka i tajemnica polega na tym – mówił Coppola w krótkim filmie dokumentalnym *The New Cinema* – żeby stworzyć film, mówiąc, że się nad nim pracuje. Nie chodzi o to, żeby prosić kogoś o pozwolenie, ale oznajmić, że się to robi".

Tę filozofię wcielił w życie w przypadku filmu *Ludzie z deszczu*, w którym zagrali młodzi aktorzy James Caan i Robert Duvall. Kiedy Warner Bros. wahała się, czy zatwierdzić ten projekt, Coppola zdecydował się na śmiały blef.

– Jest piątek – oznajmił szefom wytwórni. – We wtorek lecimy do Nowego Jorku, gdzie będziemy kręcić mój nowy film.

– O czym on jest? Co to za historia? – dopytywali się. – Musimy go zatwierdzić.

– Jeśli nie chcecie go wyprodukować, sam za niego zapłacę – odparł Coppola, a następnie wyszedł ze spotkania.

We wtorek rzeczywiście rozpoczął zdjęcia. „Chodzi o to, żeby naprawdę zacząć coś robić. Wierzę, że wtedy nic nie jest w stanie nas powstrzymać”.

A Coppoli nie brakowało wiary: w jego filmy, w siebie i w swoją przyszłość. Kiedy ekipa *Ludzi z deszczu* przemierzała kraj w poszukiwaniu odpowiednich lokalizacji, zgolił brodę i znów zaczął ubierać się elegancko jak na studiach, licząc na większą przychylność wytwórni. „Nakręcę ten film teraz – oświadczył szefom Paramount w ramach tyrady, którą nagrał George Lucas i która trafiła do filmu dokumentalnego *Filmmaker: A Diary*. – Chyba że wezwiecie policję, żeby mnie powstrzymała”.

Wkrótce wszystkie te konflikty zaczęły odciskać na nim piętno. „Już mam wrzody żołądka, w wieku dwudziestu dziewięciu lat”, powiedział, gdy rozpoczynał zdjęcia, kilka dni przed swoimi urodzinami. Dlatego zamiast rozglądać się za jeszcze większym projektem, Coppola odwrócił się plecami do Hollywood, które próbowało go marginalizować. „Wyobraźcie sobie, że jedziemy do pięknego miasta, takiego jak San Francisco, i przenikamy do tamtejszego środowiska filmowców – opowiadał przyjaciołom. – Zyskalibyśmy niezależność, a wciąż bylibyśmy na tyle blisko Los Angeles, by korzystać z tamtejszych talentów”.

W 1969 roku Coppola zapakował rodzinę do busa i wyjechał z Los Angeles, a za nim podążyły jego siostra Talia oraz sekretarka Mona Skager w mustangu należącym do tej drugiej. Tuż za nimi jechał George Lucas. W San Francisco Coppola otworzył własne studio, American Zoetrope.

Kończyły się lata sześćdziesiąte, a on marzył o pozostawieniu za sobą chciwych egocentryków z Hollywood i tworzeniu prawdziwej sztuki.

Pierwsza siedziba studia znajdowała się na południe od Market Street. Skager nazywała tamtą okolicę Krainą Wina, „ponieważ przesiadywał tam każdy pijaczyna z miasta”.

Coppola wierzył, że on i jego kompani będą „jak Robin Hood i jego drużyna”.

Byli młodzi, energiczni, utalentowani i mieli w rękach „maszynę do robienia filmów”.

Francis i Eleanor kupili niewielki, ale uroczy wiktoriański szeregowiec, który ona nazywała „domkiem dla lalek”, a siedzibę American Zoetrope przeniesiono do olbrzymiego byłego magazynu przy Folsom Street 827, gdzie znajdowały się biura, ekspres do kawy, stół bilardowy, a także zestaw zdalnie sterowanych urządzeń do postprodukcji – „jedyny w Ameryce”, chwalił się Coppola. „Nowe, wyjątkowe studio marzeń”, jak nazwano je w „San Francisco Chronicle”, otworzyło się z wielką pompą dwunastego grudnia 1969 roku. „Różnica polega na tym, że w Los Angeles rozmawia się o umowach, a u nas o filmach”, powiedział Coppola dziennikarzom.

Sen trwał przez mniej więcej dwa lata. Pod koniec 1971 roku Zoetrope było bliskie upadku i „całkowicie wyczyszczone”. „Wszyscy korzystali ze studia, ale nikt go nie wspierał. W pewnym momencie osobiście powstrzymywałem szeryfa przed założeniem łańcucha na drzwi”.

Francis miał trzydzieści dwa lata i znów znalazł się na skraju bankructwa. „Z Zoetrope została jedna sekretarka w spódniczce mini i kawa rozpuszczalna zamiast espresso”, donoszono na łamach „Los Angeles Times”. Ale wtedy Coppola już był zaangażowany w pracę nad projektem, który miał spełnić jego marzenie o artystycznej wolności. I, o ironio, otrzymał go dzięki komercjalizmowi Hollywood, przed którym tak uciekał.

Wszystko zaczęło się pewnego dnia w 1969 roku i przypominało scenariusz filmu. Coppola zapamiętał to jako niesamowite zrządzenie losu – trzy pozornie niepowiązane wydarzenia, które nastąpiły jednocześnie i wskazały mu przyszłość: on, Amerykanin włoskiego pochodzenia, miał wyreżyserować film o grupie Amerykanów włoskiego pochodzenia, odrzucony przez niemal wszystkich szanowanych reżyserów. „Każdy z elementów, które ostatecznie okazały się kluczowe dla *Ojca Chrzestnego*, objawił mi się pewnej niedzieli w naszym domu w San Francisco”, wspominał Coppola.

Najpierw zauważył reklamę w niedzielnym wydaniu „New York Timesa”. Zachwalano nową powieść *Ojciec Chrzestny*. Coppola uznał, że nazwisko autora, Mario Puzo, brzmi jak nazwisko włoskiego autora literatury klasycznej.

Potem rozległo się pukanie do drzwi. Przyszli Albert Ruddy i Gray Frederickson, którzy przyjechali do miasta, żeby kręcić *Małego Faussa i Dużego Halsy’ego* dla Paramount.

Podczas ich wizyty zadzwonił telefon. To był Marlon Brando; postanowił odrzucić propozycję zagrania głównej roli w *Rozmowie*, projekcie, który Coppola od dawna pragnął zrealizować na podstawie życiorysu pewnego specjalisty od technologii wywiadowczych.

Książka, producenci i gwiazdor. „Wszystkie te elementy w magiczny sposób zbiegły się jednego dnia – opowiadał Coppola. – Często zastanawiałem się nad tym, jak to możliwe, że połączyły się i wywarły na mnie taki wpływ”.

Człowiekiem, który ostatecznie zwrócił się do niego w sprawie *Ojca Chrzestnego*, był znajomy z czasów, gdy Coppola kręcił rozbierane filmy

i spał na brudnym łóżku w opuszczonym domu towarowym. Peter Bart został „nadwornym intelektualistą” w Paramount Pictures i doradzał Robertowi Evansowi w kwestii ciekawych książek, maszynopisów czy scenariuszy. Od początku zachwalał kandydaturę Coppoli, bo uznawał tego młodego reżysera za lidera nowej awangardy.

„Znów przemawiają przez ciebie te twoje ezoteryczne bzdury – odpowiedział Evans, gdy Bart po raz pierwszy zaproponował Coppolę. – Facet nakręcił trzy filmy: *Jesteś już mężczyzną*, czyli jakąś artystyczną popierdółkę, *Tęczę Finiana*, czyli totalną klapę na podstawie świetnego musicalu, no i *Ludzi z deszczu*, na który wszyscy wylali wiadra pomyj”.

Na szczęście Bart miał asa w rękawie. Wtedy Burt Lancaster wciąż usiłował kupić od Paramount prawa do ekranizacji *Ojca Chrzestnego* i wytwórnia rozważała przyjęcie jego milionowej oferty. „Albo Coppola, albo Lancaster”, zauważył Bart. Dlatego Evans namówił Stanleya Jaffe’a do zatrudnienia reżysera oraz aktorów o włoskich korzeniach, dzięki czemu udało się odrzucić propozycję Lancastera.

Ale kiedy Bart zgłosił się do Coppoli, ten nie chciał przyjąć zlecenia.

– Po co komu kolejny film o mafii? – spytał. – One już się nie sprawdzają. Widownia ma ich dosyć.

Peter Bart nie wierzył własnym uszom. Coppola tego potrzebował, a jednak odmówił. „Sprawiał wrażenie niemal urażonego, że Paramount złożyła mu taką propozycję”.

Bart mimo wszystko wysłał mu egzemplarz książki. Coppola tak to relacjonuje:

> Zacząłem ją czytać, ale przerwałem po około pięćdziesięciu stronach. Uznałem, że to dosyć tandetna powieść sensacyjna. Dotarłem do miejsca, w którym pojawiają się piosenkarz rzekomo wzorowany na Franku Sinatrze oraz dziewczyna, którą Sonny

Corleone uwielbiał, ponieważ miała ogromną waginę. Pomyślałem: mój Boże, co to ma być, *Rogate dusze*? Przerwałem lekturę i dałem sobie spokój.

Evans wciąż starał się zapobiec przyjęciu oferty Lancastera, więc namawiał Coppolę do zmiany zdania. „Nikt nie chciał mu dać zlecenia na kreskówkę, a on odrzucił propozycję wyreżyserowania *Ojca Chrzestnego* – pisał Evans. – Czy potrzebował roboty? Miał więcej długów niż Nathan Detroit w *Facetach i laleczkach*”.

Ale Evans wiedział, że czas działa na jego niekorzyść. Gdyby nie znalazł reżysera włoskiego pochodzenia, wytwórnia sprzedałaby prawa Lancasterowi. „Błagałem więc na kolanach reżysera, który nakręcił trzy klapy, żeby zgodził się zekranizować *Ojca Chrzestnego*”, napisał Evans.

Coppola wciąż odmawiał. „Francis uważał, że *Ojciec Chrzestny* jest poniżej jego artystycznej godności”, powiedział specjalista od efektów dźwiękowych Walter Murch, wspominając wspólnego grilla z Coppolą w Mill Valley w lecie 1970 roku. Tam Coppola zauważył, że żona Murcha, Aggie, zaczytuje się powieścią Maria Puzo.

– Jest taka dobra? – spytał.

– Nie mogę się oderwać – odparła Aggie Murch.

„Była tak pochłonięta lekturą, że trzymała się na uboczu, żeby móc czytać. Pamiętam, że Francis na to patrzył – wspominał Murch. – Pewnie myślał: skoro ta książka może kogoś aż tak wciągnąć, że nie jest w stanie jej odłożyć, to musi coś w niej być”.

Coppola miał dodatkową motywację, by nakręcić ten film. Szeryf był gotowy zamknąć American Zoetrope z powodu zaległych podatków, a studio było winne Warner Bros. sześćset tysięcy dolarów kosztów produkcyjnych. „Kilka tygodni później Peter Bart postanowił ponownie zadzwonić do Coppoli i namierzył go w domu George’a Lucasa w Mill Valey – napisał Gene D. Phillips w *Godfather: The Intimate Francis Ford*

Coppola. – Lucas pamięta, że Coppola zakrył mikrofon dłonią i spytał: »George, powinienem nakręcić ten gangsterski film?«”.

– Francis, nie odrzucaj tej oferty. Jesteśmy spłukani. Wypadliśmy z obiegu. Już po nas – odparł Lucas, który wtedy miał dwadzieścia sześć lat. – Musisz się zgodzić. Nie mamy kasy, a szeryf zaraz założy łańcuch na drzwi.

Lucas dodał, że *Ojciec Chrzestny* może być „szalupą ratunkową”, która ocali spółkę.

– Ale, George, ja chcę nakręcić *Rozmowę* – upierał się Coppola. – Poza tym wiesz, że ta książka jest taka tandetna.

– A więc znajdź w niej coś, co ci się podoba – poradził Lucas.

Coppola posłuchał rady przyjaciela. Odłożył powieść na bok i wybrał się do publicznej biblioteki w Mill Valley, żeby poszukać książek o mafii; „dawnych klasycznych książek”, jak to określił, opowieści o nowojorskich rodzinach. Czytał o zabójstwie mafiosa Salvatore „Małego Cezara” Maranzano dokonanym przez Lucky’ego Luciano. Poznawał dzieje Vita Genovese, Joego Profaciego i Joego Bonanno, wszystkich gangsterów ze Starego Świata i ich krwawych rządów. Zrozumiał, że pod całą tą krwią kryli się nie tylko bezlitośni zabójcy, ale także żywi ludzie, którzy mieli żony, dzieci i wnuki, a do tego wytrawni amerykańscy przedsiębiorcy.

W wywiadzie dla magazynu „Cigar Aficionado” Coppola opowiadał:

> Zafascynowała mnie idea kilku rodzin, które podzieliły między siebie Nowy Jork i działały jak spółki. Jedna zajmowała się narkotykami, inna prostytucją, a wszystkie działały w branżach, które nasze prawo uznaje za nielegalne. Ale ludzie lubią hazard, wizyty u prostytutek oraz narkotyki.

Te mafijne historie są całkiem ciekawe, pomyślał.

Przeglądając książki historyczne, przypomniał sobie pewne nazwisko z własnej przeszłości. Mike „Cyngiel” Coppola, słynny nowojorski mafioso, capo rodziny Genovese, nie był spokrewniony z rodziną Francisa, ale kiedy ten był dzieckiem, zawsze w żartach przywoływano tę postać. Kiedy ojciec i wujek musieli coś załatwić, mówili: „Poprosimy o pomoc Mike’a Cyngla”.

Poszukiwanie materiałów w bibliotece przyniosło mu oświecenie. „Kiedy skończyłem, miałem nowe punkty odniesienia, więc ponownie zabrałem się do lektury *Ojca Chrzestnego*”.

Tym razem podczas czytania Coppola wyobrażał sobie film. Kiedy skończył, już wiedział, że *Ojciec Chrzestny* nie musi opowiadać tylko o spluwach, bandziorach, seksie i spaghetti. Rodzina Corleone mogła stać się pretekstem do skonstruowania imponującej sagi.

> Uświadomiłem sobie, że w tej książce tkwi zaczątek klasycznej historii o wielkim królu i trzech następcach tronu, z których każdy nosi w sobie pojedynczą cząstkę tego, co czyni ich ojca wybitnym. Najstarszy ma jego pasję i agresję, środkowy słodką dziecięcą naturę, a najmłodszy inteligencję, spryt i chłód.

Znalazł w *Ojcu Chrzestnym* coś, co mu się spodobało.

– Coppola nakręci film, ale pod warunkiem że nie będzie to obraz o gangsterach, tylko kronika rodzinna – poinformował Evansa Bart. – Metafora kapitalizmu w Ameryce.

– Niech spierdala razem ze swoim idealizmem – odburknął Evans. – Oszalał?

Kiedy Coppola już obmyślił wizję filmu, pozostało mu przekonać szefów Paramount, by go zatrudnili. Poleciał do Los Angeles i Al Ruddy odebrał go z lotniska. Podpowiadał mu, jak ma się zachowywać, żeby dostać tę robotę.

– Pamiętaj o jednym, Francis: to jest niskobudżetowy film. Więc kiedy się z nimi spotkasz, zacznij kombinować, jak możesz obniżyć koszty.

Ruddy znał reputację Coppoli i uważał, że ma do czynienia z kreatywnym, ale wyciszonym artystą. Wszystko się zmieniło, gdy dotarli do wytwórni. „Czekał mnie największy szok mojego życia – przyznał Ruddy. – Po dziesięciu minutach wlazł na stół i wygłosił jedną z najlepszych mów autopromocyjnych, jakie słyszałem. Nie wierzyli własnym uszom, była fenomenalna”.

W oczach Ruddy’ego Coppola nagle zmienił się w Billa Starbucka, charyzmatycznego oszusta ze sztuki N. Richarda Nasha *The Rainmaker* z 1954 roku. „Boże, ale się rozgadał. Ale mówił z sensem, o wartości i pięknie filmu, o przesłaniu książki, ciągłości i bohaterach. Zasypywał ich perłami mądrości i olśniewał. Pamiętam tekst o teorii domina w odniesieniu do tworzenia filmów. Wystarczy jeden element, żeby ruszyć z miejsca, a impet nie pozwoli nam się zatrzymać. Byli nim zachwyceni. Mówię wam, że nie znam nikogo innego, kto potrafi tak ściemniać”.

Coppola tamtego dnia dał z siebie wszystko. Kiedy pół wieku później zapytano go o tamto magiczne spotkanie, zrobił zdziwioną minę. „Nie mam pojęcia, jak Ruddy to opisał, ale w ogóle nie pamiętam tamtego dnia”.

Musiał przekonać jeszcze jedną osobę.

– Najwyższy czas zacisnąć zęby i wysłać Coppolę do Bluhdorna – zwrócił się Peter Bart do Roberta Evansa.

– Spotkanie z Charliem będzie katastrofą – odpowiedział Evans.

Do Coppoli odezwał się jego agent Freddie Fields.

– Masz dzisiaj wsiąść w nocny samolot i spotkać się z Charlesem Bluhdornem – polecił.

Reżyser udał się do Nowego Jorku i wygłosił kolejną pełną pasji, brawurową przemowę – najpierw w siedzibie Gulf+Western, potem przy

kolacji, a wreszcie podczas wieczornego spaceru po Central Parku. „Francis trzymał Bluhdorna na nogach do trzeciej w nocy i opowiadał mu o swojej wizji *Ojca Chrzestnego* – wspominała Mona Skager, asystentka Coppoli. – Francis jest Włochem, więc rozumie, dlaczego przykrywa się meble folią. Wychował się w takim środowisku. Przedstawił Bluhdornowi swoją wizję filmu, który nie miał być historią o gangsterach, tylko o rodzinie”.

Coppolę uderzyło to, jak potężny i ekscentryczny okazał się Bluhdorn. „Byłem pod wrażeniem tego, że inni podziwiali go i się go bali – przyznał. – Podobały mi się jego entuzjazm i osobliwy akcent”.

Bluhdorn również był pod wrażeniem młodego reżysera. Stanley Jaffe tak to wspomina:

> Zatrudniliśmy Francisa podczas spacerów po Central Parku. Charlie Bluhdorn i ja. Zgodziliśmy się, że to on będzie naszym reżyserem. Na spacerze uścisnęliśmy mu dłoń i powiedzieliśmy, że dokładnie się zastanowiliśmy i chcielibyśmy, żeby to on nakręcił ten film.

Następnego dnia rano podekscytowany Coppola zadzwonił do Mony Skager.

– Skontaktuj się z Ellie, każ jej spakować Giana i Romana i złapać nocny lot – polecił. – Jutro wypływamy z Nowego Jorku na pokładzie *Michelangelo.*

Miał na myśli luksusowy włoski liniowiec, który kiedyś opisał jako „pływający pokaz sztuki, stylu i kultury”.

Podobnie jak spłukany Mario Puzo, który popędził z rodziną do Europy, gdy tylko skończył powieść, Coppola zamierzał uczcić podpisanie umowy wycieczką do Włoch.

Wyruszyli na festiwal filmowy w Sorrento. Zajęli dwukajutowy apartament na pokładzie statku zabierającego 1775 pasażerów. Podczas

ośmiodniowej podróży, gdy akurat nie biesiadował z rodziną, zajadając się makaronem i deserem z flambirowanymi wiśniami, Coppola spędzał czas na pracy nad *Ojcem Chrzestnym*. Wyrywał kartki z książki i przyklejał je do iluminatorów w jednym z pokładowych barów. „Przesiadywał tam z przenośną maszyną do pisania i pracował jak wściekły pies”, opowiadała Skager. Podobnie jak Michael Corleone, płynął ku przeszłości, by znaleźć swoją przyszłość.

W terminarzu Roberta Evansa pod wtorkiem dwudziestego dziewiątego września 1970 roku widniał wpis nabazgrany zielonym długopisem: „10.00 – konferencja prasowa Ruddy, Puzo i Coppola”.

Tego ranka o wyznaczonej godzinie czterej mężczyźni zasiedli ramię w ramię przy dużym biurku Evansa w nowym biurze Paramount Pictures w Beverly Hills. Na razie wszyscy się uśmiechali, gdy przedstawiali prasie Coppolę jako reżysera *Ojca Chrzestnego*.

Jak zauważył historyk filmu Peter Cowie:

> Dzięki tej konferencji trzej z czterech mężczyzn, którzy siedzieli przy tym stole, mieli zostać multimilionerami. Czwarty, Robert Evans, dominował nad nimi nie tylko za sprawą bardziej imponującej opalenizny, ale także dzięki elegancji, charyzmie i entuzjazmowi.

Robert Evans oznajmił, że zdjęcia rozpoczną się na początku stycznia, a *Ojciec Chrzestny* będzie ich najważniejszym filmem w 1971 roku. Na łamach „Variety” donoszono, że „Ostatnio robiono taki szum przy okazji *Przeminęło z wiatrem*”.

Evans i Paramount stawiali wszystko na jedną kartę. „Wytwórnie filmowe umierają – stwierdziła jedna z osób zaangażowanych w pracę przy

filmie. – Szefowie Paramount liczyli, że *Ojciec Chrzestny* ich ocali, podobnie jak niektórzy gangsterzy w książce”.

Coppola stanął za sterem w dużej wytwórni i miał wkroczyć w nową erę amerykańskiego filmu. Wspólnie z Romanem Polańskim, który w 1968 roku wyreżyserował dla Paramount Pictures *Dziecko Rosemary*, stanowił nową gwardię, która szykowała się do zmiany zasad. Tak opisywał to Bart:

> Ci dwaj filmowcy maszerowali do boju z wielką pewnością siebie. Obaj zostali sprowadzeni do wytwórni jeszcze w dawnym reżimie, ale pośród obietnic zmian. Byli najemnikami, którzy mimo to wydawali się pewni, że zdołają poszerzyć granice kina… Postrzegali siebie nie tylko jako buntowników, ale też ludzi wyjętych spod prawa. Wytwórnie w ich oczach nie były źródłami wsparcia, lecz celami, które należy wydoić.

Zapowiadała się jedna z wielkich wojen w amerykańskim kinie. Robert Evans, szef produkcji w Paramount Pictures, kontra Francis Ford Coppola, nieustępliwy reżyser. „Francis i ja jak dotąd nie zgadzaliśmy się absolutnie w niczym”, pisał Evans.

Od początku „wzięli się za bary”, jak wspominał Coppola.

> Wytwórnia zatrudniła młodego reżysera tylko dlatego, że był włoskiego pochodzenia, dzięki czemu mogła powiedzieć, że film nakręcił Włoch. Miałem pewne doświadczenie jako scenarzysta, a scenariusz wymagał dopracowania, więc uznali, że zrobię to dla nich za darmo, i rzeczywiście tak się stało. Do tego byłem młody i nie miałem znajomości, dlatego pomyśleli, że będą mogli mną rządzić, do czego od razu się zabrali.

Coppola przegrał pierwszą potyczkę.

> Paramount zaproponowała mi wybór: sto dwadzieścia pięć tysięcy dolarów i dziesięć procent zysków z filmu albo sto siedemdziesiąt pięć tysięcy dolarów i sześć procent zysków. Byłem bez grosza, a miałem dzieci, więc musiałem przyjąć większą sumę.

Ale poprosił o większy udział w zyskach.

„Zrobię to za siedem procent, ponieważ to moja szczęśliwa liczba – oznajmił. – Urodziłem się siódmego kwietnia, więc muszę dostać siedem procent”.

Wytwórnia zgodziła się, ale potem zmieniła zdanie i wpisała do umowy sześć procent. „Skłamali nawet w kwestii mojego honorarium”, poskarżył się reżyser.

Podczas konferencji prasowej, na której go przedstawiono, uśmiechał się do kamer. Ale to była maska, pod którą ukrywał prawdziwe emocje.

> Pakowałem się w projekt, który był przeciwieństwem tego, czego pragnąłem. Chciałem kręcić osobiste artystyczne filmy, a zabierałem się do produkcji dla dużej wytwórni, miałem wielu przełożonych, bardzo ograniczony budżet i na każdym kroku spotykałem ludzi o zupełnie odmiennych opiniach. Miałem dwoje dzieci, ciężarną żonę i żadnych pieniędzy. Byłem przerażony.

7
CUD PRZY MULHOLLAND

„Wierzę w Amerykę”

Pierwsze słowa Ojca Chrzestnego należą do najwybitniejszych otwierających kwestii w historii kina. Wypowiada je imigrant Amerigo Bonasera, przedsiębiorca pogrzebowy; jego imię jest włoską nazwą kraju, który stał się dla niego domem, wzbogacił go i zarazem zdradził. Te słowa odnoszą się do słodko-gorzkich doświadczeń nie tylko Amerykanów włoskiego pochodzenia, ale też wszystkich tych, których wiara w amerykańskie ideały stanęła pod znakiem zapytania.

– Wierzę w Amerykę – mówi Bonasera, a jego posępna, przypominająca księżyc twarz wyłania się z cienia, gdy z ekranu znikają napisy. – Dorobiłem się tu majątku. A córkę wychowałem po amerykańsku. Dawałem jej wolność, ale uczyłem, że nie wolno hańbić rodziny. Znalazła sobie chłopaka, który nie jest Włochem. Chodziła z nim do kina, wracała późno. Nie protestowałem. Dwa miesiące temu on i jego kolega zabrali ją na przejażdżkę. Dawali jej whiskey. A potem próbowali ją wykorzystać. Broniła się. Zachowała cześć. Więc obili ją jak zwierzę. Byłem u niej w szpitalu, miała złamany nos i zdrutowaną pękniętą szczękę. Z bólu nie mogła nawet płakać. Ale ja płakałem. Dlaczego płakałem? Była światłem mojego życia. Była śliczna. Już nigdy nie będzie śliczna.

Zaczyna szlochać. Kamera się cofa i widownia widzi dłoń mężczyzny siedzącego za biurkiem, który nakazuje synowi, by przyniósł płaczącemu przedsiębiorcy pogrzebowemu drinka.

– Poszedłem na policję, jak dobry Amerykanin – kontynuuje Bonasera, odzyskawszy panowanie nad sobą. – Ci chłopcy stanęli przed sądem. Sędzia skazał ich na trzy lata więzienia w zawieszeniu. W zawieszeniu! Odeszli wolno tego samego dnia. Stałem w sądzie jak ten idiota, a oni się do mnie uśmiechali. Powiedziałem do żony: „Sprawiedliwość zapewni nam tylko don Corleone”.

Mężczyzna za biurkiem odzywa się po raz pierwszy chrapliwym szeptem.

– Czemu nie przyszedł pan od razu do mnie? – pyta.

– Czego pan ode mnie chce? – odpowiada Bonasera. – Jestem gotów na wszystko, byle pan zrobił to, o co błagam.

– Czyli co?

Przedsiębiorca pogrzebowy wstaje i szepcze coś do ucha dona Corleone. Kamera cofa się i po raz pierwszy widzimy twarz starszego mężczyzny: najwybitniejszego aktora na świecie, Marlona Brando. To nie jest młodzieńczy Brando z *Tramwaju zwanego pożądaniem* czy *Na nabrzeżach* ani podstarzały Brando z ostatniej serii kasowych klap. To Brando odrodzony. Z obfitym podbródkiem i wystającą szczęką buldoga. Ubrany w smoking. Na kolanach trzyma zabłąkanego kota, który wślizgnął się na plan. Szef mafii, który potrafi zapewnić to, czego nie dało państwo: sprawiedliwość. Kiedy wstaje, żeby pocieszyć przedsiębiorcę pogrzebowego, jego niezaprzeczalna potęga nadaje ton i kierunek wszystkiemu, co wydarzy się później, mrocznemu i brutalnemu zejściu w głąb amerykańskiego snu.

To nie był oczywisty początek. W książce Maria Puzo ta scena pojawia się dopiero w dalszej części pierwszego rozdziału, po tym, jak Bonasera czeka na sprawiedliwość w nowojorskim sądzie karnym numer 3; po tym, jak Johnny Fontane bije swoją niewierną piękną żonę, a piekarz Nazorine rozmawia ze skromną zakochaną córką; po długim weselu Connie Corleone; po żarliwej scenie seksu na schodach pomiędzy druhną Connie, Lucy Mancini, kobietą o zbyt dużej waginie, a Sonnym Corleone, który z kolei ma nadwymiarowego penisa. Inni mogli nie zwrócić uwagi na krótkie zdanie ukryte na dwudziestej dziewiątej stronie oryginału, w środku długiego akapitu. Ale Francis Ford Coppola dostrzegł jego potencjał. Uświadomił sobie, że ta linijka stanowi o „prawdziwej atrakcyjności *Ojca Chrzestnego*. Daje nam poczuć, że jeśli zostaliśmy potraktowani niesprawiedliwie, Ojciec Chrzestny może to naprawić”.

„Pomyślałem, że właśnie to zaważy na powodzeniu filmu! – powiedział Al Pacino, wspominając swoją reakcję na to hipnotyzujące otwarcie. – Każdy może się do tego odnieść. Wszechświat może się do tego odnieść… Córka Bonasery została zgwałcona i pobita. Mężczyzna idzie do Ojca Chrzestnego, ponieważ nikt inny nie chce mu pomóc”.

Coppola zawsze potrafił dostrzegać rzeczy, które umykały innym, i powoływać do istnienia całe światy z niczego. Rozplanował swoją wizję filmu, od otwierającej sceny do napisów końcowych, przy stoliku w kącie Caffe Trieste, legendarnej włoskiej kawiarni w dzielnicy North Beach w San Francisco. Pojawiał się tam codziennie, zazwyczaj w kamizelce safari pełnej kieszeni i epoletów, z dużą brązową torbą na ramieniu i żółtą maszyną do pisania Olivetti Lettera 32. Tam, pośród dymu, gwaru i muzyki, pracował nad scenariuszem, napędzany dwoma najbardziej pierwotnymi żywiołami: mocną kawą i „przejmującym strachem”.

„Trzeba zrozumieć, że w głębi duszy byłem przerażony”, przyznał. Wiedział, że gdyby tylko udało mu się stworzyć plan filmu, przewodnik, który poprowadzi go w tej długiej podróży, mógłby spać spokojnie. „Czułbym, że idę naprzód i jestem w stanie poradzić sobie ze stworzeniem scenariusza. Na oślep szukałem porządku, żeby lepiej zorganizować swoją pracę i wycisnąć jak najwięcej z tematu”.

Szukając właściwej drogi, przypomniał sobie pewne narzędzie z czasów, gdy działał w teatrze: notes z pomysłami, który tworzy się, wkładając strony ze scenariusza lub książki do segregatora i opatrując je notatkami na marginesach. Stworzenie takiego segregatora pozwoliłoby Coppoli stopniowo rozpracować długą powieść Puza i nakreślić „wielowarstwowy plan wyreżyserowania filmu”.

Zabrał się do pracy, zrywając obwolutę z powieści i rozdzielając czterysta czterdzieści osiem stron za pomocą żyletki. Następnie poprzyklejał je na duże arkusze, usztywnił je metalowymi oczkami i wpiął do segregatora. Potem siadał przy maszynie do pisania w Caffe Trieste z długopisami i ołówkami ułożonymi obok cukiernicy i przeglądał kolejne strony, puszczając wodze fantazji.

> Chodziłem tam codziennie przez wiele tygodni. Siadałem w kącie obok budki telefonicznej, gdzie nikt mnie nie niepokoił, obserwowałem wchodzących i wychodzących ludzi i studiowałem strony segregatora. Uwielbiałem te chwile; żyłem jak we śnie. Byłem w hałaśliwej kawiarni, w której mówiono po włosku i gdzie kręciły się śliczne dziewczyny. Spełniałem swoje marzenia. To była moja cyganeria.

„Francis był młodym dziarskim chłopakiem, który wręcz promieniował talentem”, wspominała Lanetta Wahlgren, wieloletnia asystentka Puza. Ten talent przelewał się na strony jego notesu z pomysłami. Wkrótce szerokie marginesy pociemniały od gorączkowych notatek i równych podkreśleń.

> Czytając powieść, robiłem notatki i umieszczałem je na marginesach. Im bardziej byłem podekscytowany, tym więcej pisałem i podkreślałem, tym więcej kreśliłem zawijasów. Dlatego sama ilość tuszu na stronie podpowiadała mi później, że mam do czynienia z ważną sceną… Za każdym razem, gdy docierałem do szczególnie istotnej części książki, która musiała trafić do filmu, siadałem z linijką i brałem się do podkreślania.

Podkreślał fragmenty, które wyobrażał sobie na ekranie, i gorączkowo bazgrał na marginesach, wypełniając strony notatkami. „Ta scena musi być imponująca – napisał obok opisu wesela. – Widać po niej, że ta wielka książka jest wprost stworzona do tego, żeby zrobić z niej wielki film”.

Przy scenie zabójstwa potężnego Luki Brasiego napisał: „Chcę, żeby jego twarz zmieniła kolor! Wytrzeszczone oczy!”. A kiedy Luca umarł: „Odwet na Luce. Śpi z rybami”.

Przy bolesnej opowieści Bonasery Coppola zapisał w notesie z pomysłami: *HISTORIA BONASERY.* I odwołując się do klasycznej opery Verdiego, w której dworski błazen bezskutecznie próbuje ochronić córkę, dopisał: *Rigoletto*. A w miejscu, gdzie przedsiębiorca pogrzebowy prosi dona Corleone, by ten spełnił jego prośbę, i wyszeptuje mu do ucha swoją żądzę zemsty, Coppola napisał na marginesie:

> Bonasera wie, że don jest władny sprowadzić śmierć. WŁADZA, WŁADZA, WŁADZA – nie zapominajmy, że do tej książki przyciąga ludzi fascynacja granicami i knowaniami władzy.

Jako reżyser sam miał władzę powołać *Ojca Chrzestnego* do życia. Na tym etapie był także głównym scenarzystą filmu. Puzo ukończył drugą wersję scenariusza, ale podczas gdy pisarz pracuje nad swoją powieścią w samotności, tworzenie scenariusza jest procesem przemysłowym, napędzanym przez ostateczny termin. Jak wspominał Puzo, wytwórnia naciskała na niego, by ze względu na oszczędności akcja filmu toczyła się

współcześnie, a nie w latach powojennych. Namawiali go także, by uwypuklał wszystko, co można sfilmować szybko i tanio, zwłaszcza sceny seksu. „Zacznij od sceny miłosnej między Michaelem a Kay”, poinstruował go Al Ruddy w komentarzach do pierwszej wersji scenariusza.

– Al, nie można zacząć *Ojca Chrzestnego* od sceny miłosnej – zaprotestował Puzo.

Ale Ruddy się upierał i Puzo czuł, że nie ma wyboru.

> Wróciłem na górę, przeczytałem umowę i oczywiście okazało się, że producent może mówić scenarzyście, co ten ma pisać. Musiałem rozpocząć film od młodzieńczej sceny miłosnej. Napisałem ją i była fatalna.

Zaniósł gotową scenę Ruddy’emu. „Pokazałem ją Alowi i był zachwycony”.

Peterowi Bartowi również podobał się scenariusz Puza. „Uważam, że doskonale ukazałeś rozwój akcji i bohaterów. Jesteśmy na najlepszej drodze do nakręcenia niezwykle udanego filmu”, napisał trzynastego lipca 1970 roku. Dołączył kilkanaście notatek:

> Nie sądzę, żeby sala sądowa była najlepszym miejscem na pierwszą scenę… Zastanawiam się, czy jest całkowicie jasne, dlaczego Ojciec Chrzestny jest tak przeciwny narkotykom… Mam nadzieję, że znajdziemy sposób na to, by Luca Brasi przeżył… Scenie w restauracji, gdy Michael zabija Sollozza, brakuje napięcia… Kay jest zbyt naiwna. Na tym etapie powinna już wiedzieć o mafii i Michaelu.

Przed przybyciem Francisa Coppoli do Hollywood pod koniec września 1970 roku Puzo pracował nad scenariuszem samotnie. Reżyser po raz pierwszy spotkał się z powieściopisarzem w gabinecie Ala Ruddy’ego w siedzibie Paramount. Jak wspominała Janet Snow, było to spotkanie „dwóch Amerykanów włoskiego pochodzenia, niezwykle kreatywnych i darzących się ogromnym szacunkiem”.

Pojawienie się Coppoli było „wielką ulgą dla Maria”, powiedziała Snow. Bo Puzo szybko zrozumiał, że reżyser ma doskonałą wizję przeniesienia powieści na ekran. Ale najpierw było jedzenie. „Pierwszego dnia w Paramount Francis zaprosił Maria i mnie na kolację do znakomitej chińskiej restauracji w Hollywood – opowiadała Snow. – Widać było, że dokładnie przeczytał każdą stronę książki. Był niesamowicie przygotowany”.

Już tamtego wieczoru, gdy raczyli się przeróżnymi chińskimi przysmakami, obaj panowie zapałali do siebie gorącym uczuciem, jako współpracownicy, przyjaciele i smakosze, którzy mieli jeszcze wielokrotnie razem ucztować. „Kiedy Mario poznał wizję Francisa, upewnił się, że ten zrozumiał jego powieść, i mógł się odprężyć”.

Podczas kolacji Puzo powiedział Coppoli, że jego asystentka jest „w połowie Włoszką”.

„A Francis rzucił: »Ach, *paisano* [rodaczka]«, co zachwyciło Maria”, powiedziała Snow.

„Od razu polubiłem Maria; był zabawny, mądry i sympatyczny – wyznał Coppola. – Wygłaszał wyraźne, zwięzłe i mądre komentarze. Muszę powiedzieć, że darzyłem go podziwem i szacunkiem. A nawet miłością”.

Siostra Coppoli, Talia Shire, czasami jadała kolację z nimi dwoma, gdy Francis przylatywał z San Francisco do Los Angeles. „Łączyła ich cudowna więź! – wspominała. – Widziałam to. Uwielbiali się w absolutnie wyjątkowy sposób. Połączyły ich praca i przyjaźń, wybitnego pisarza z młodym reżyserem, który ogromnie szanował Maria za wieloletnią twórczość literacką”.

Co innego scenariusz Puza. Szefowie wytwórni byli zadowoleni z pracy pisarza, ale Coppola zareagował zgoła inaczej.

> Mario podobał mi się bardziej niż scenariusz. Sądząc po opiniach otaczających go ludzi, w zasadzie robił wszystko, co mu kazano. Chcieli, by akcja filmu toczyła się współcześnie, ponieważ tak jest znacznie taniej, a ja czułem, że umiejscowienie akcji zaraz po wojnie jest istotne dla fabuły i bohaterów.

Reżyser zauważył także kilka słabych stron samego Puza. „Nie znał włoskiego – wyliczał. – Większość wiedzy o mafii czerpał z zeznań Valachiego. Nie wiedział, że określenie »don Corleone« było niepoprawne… powinno się mówić »don Vito«”.

Dzięki pracy dla Magazine Management Puzo przywykł do współdziałania z innymi pisarzami, więc zaproponował Coppoli wspólne napisanie scenariusza. „Francis popatrzył mi prosto w oczy i odmówił – wspominał. – Wtedy zrozumiałem, że jest prawdziwym reżyserem”.

Komunikowali się na odległość – Puzo z Los Angeles albo Nowego Jorku (dokąd wracał, gdy ogarniała go tęsknota za rodzinnymi stronami), a Coppola z San Francisco. Syn Maria Puzo, Anthony, tak wspomina tamten okres:

> Odkąd odniósł sukces, zaczął szaleć. Kupował książki, zamiast wypożyczać je z biblioteki, jadał w drogich restauracjach, pod wpływem kaprysu latał do Las Vegas. Do tego wydawał potworne pieniądze na wynajem domu w Malibu. Pożyczał gotówkę wszystkim, którzy o to poprosili. Kiedy film trafił do kin, ojciec znów był spłukany!

Do tego czasu żył pełną piersią. Wkrótce po przybyciu do Los Angeles wynajął na miesiąc nieprzyzwoicie drogi dom przy plaży w Malibu Colony i zaprosił w odwiedziny rodzinę, co było imponującym gestem, choć nie ucieszyło jego żony Eriki, która wolała swój dom rodzinny niż Malibu i towarzystwo gwiazd. Lanetta Wahlgren opowiadała:

> Mario wcześniej kupił dom w Bay Shore w stanie Nowy Jork. Zwykły kanciasty klocek, ale dla Eriki był jak pałac. Chciała tam zostać i być królową swojego zamku. Uwielbiała robić na drutach i gotować niemieckie potrawy. Uwielbiała być matką

i była bardzo typową gospodynią domową z przedmieścia. Nie umiała prowadzić samochodu. Nawet nie rozumiała książek Maria.

Wahlgren pojawiła się na horyzoncie czwartego lutego 1971 roku i kilka miesięcy później zaczęła pracować z Puzem. Była dwudziestopięcioletnią modelką, która dorastała w Brentwood i chodziła do szkoły w Bel Air razem z dziećmi gwiazd filmowych. Znała wszystkich, a co najważniejsze, wiedziała, jak działa to miasto, z kim Puzo powinien się spotykać, a kogo unikać.

Przyjechała na rozmowę o pracę do apartamentu Maria w hotelu Beverly Hills i zastała pisarza na kanapie, ubranego w kolorową koszulę.

Najpierw zwróciła uwagę na jego potężny brzuch, potem na zaczesane do tyłu długie włosy, a wreszcie na cygaro, największy egzemplarz kubańskiego montecristo, jaki kiedykolwiek widziała. „Był wtedy strasznie gruby i bardzo onieśmielający ze względu na wygląd i małomówność”.

Puzo przypatrywał się jej zza grubych ciemnych okularów, a Wahlgren usiłowała wyliczyć swoje kwalifikacje. Pisarz jej przerwał.

– Dziecko, masz tę pracę – oznajmił.

Wkrótce dostrzegła to, czego nie widziała opinia publiczna: nazywała Puza „królewiczem zaklętym w żabę”, ponieważ pod szorstką i zniechęcającą powierzchownością i często odstręczającym wyglądem krył się serdeczny i kochający mężczyzna. „Umniejszał swoje zasługi, był nieśmiały i wkrótce polegał na mnie we wszystkim – wspominała. – Byłam jego żeńskim Piętaszkiem”.

Tak jak królewicz zaklęty w żabę, także Puzo wkrótce przeszedł zadziwiającą metamorfozę. W pierwszej kolejności pozbył się wyciągniętych dresów i strojów sportowych. Wahlgren zabrała go do sklepu jego marzeń: Gucciego przy Rodeo Drive.

Ale tam Puzo spotkał się z chłodnym przyjęciem. „Kiedy po raz pierwszy weszliśmy do sklepu Gucciego… to było jeszcze przed premierą filmu… o mało nas nie wyproszono – wspominała Wahlgren. – Mario był zaniedbany, miał tłuste włosy i dres z zamkiem z przodu. Spodnie zsunęły mu się poniżej obnażonego brzucha, a nogawki były wytarte, bo wlekły się po ziemi za starymi mokasynami, które zawsze nosił bez skarpet”.

Wskazał ubrania, które mu się podobały, ale sprzedawca zignorował go i skupił się na stylowo ubranej Wahlgren. „Uznali go za niechluja”, powiedziała.

Puzo był do tego przyzwyczajony. Odwrócił się do niej i powiedział: „Skarbie, wychodzimy”.

Wracali jeszcze kilka razy, ale za każdym razem wyglądało to tak samo. W końcu Wahlgren spytała sprzedawcę:

– Czy pan wie, kim jest ten człowiek? Napisał *Ojca Chrzestnego*!

Sprzedawca zamknął drzwi i Puzo wydał w sklepie pięćdziesiąt tysięcy dolarów.

Pozbył się ciuchów włóczęgi, które nosił jako pisarz na dorobku, i zamienił je na kolekcję dresów od Gucciego i kaszmirowych swetrów w całej gamie jaskrawych kolorów, zwłaszcza różowych, jego ulubionych. Dokonał tej przemiany z taką samą łatwością, z jaką przeszedł od starego do nowego życia. Ubrania dodawały mu splendoru, który nijak nie odzwierciedlał jego uczuć. Wahlgren tak wspominała tamten okres:

> Mario wiódł podwójne życie. Kiedy przyjechał do Hollywood, miał za sobą długie lata niedostatku. Uważał siebie za nieudacznika, takiego jak miły, ale niezbyt bystry Fredo, i sądził, że brakuje mu talentu, by napisać coś wybitnego. Czuł, że *Ojciec Chrzestny* nie jest dobrą książką. Mario uważał, że się sprzedał, a chciał, żeby traktowano go poważnie. Jego skromne pochodzenie i ciężkie życie, jakie miał za sobą, przesłaniały wszystko, co osiągnął dzięki swojemu pięknemu umysłowi. Uważał sukces *Ojca Chrzestnego* za żart.

Nie pomagało mu także to, że na każdym kroku coś starało się odwrócić jego uwagę. Niemal codziennie rano Wahlgren musiała sporo się namęczyć, żeby go przekonać, by wsiadł do jej corvette i dał się zawieźć do siedziby Paramount, gdzie na odległość współpracował z Coppolą nad scenariuszem. „Pisanie sprawiało mu ból – wspominała Wahlgren. – Kładł się na sofie i czytał trzy książki dziennie. Albo oglądał mecz. Albo szedł na zakupy. Jadł. Grał w tenisa i karty. Byle tylko nie pracować nad scenariuszem”.

Pewnego dnia zaprosił pisarza Gaya Talese’a na tenisa. Talese przyjechał do wynajętego domu Puza w Malibu, zaparkował samochód, a kiedy wysiadł, stanął pośród morza żółtych tenisowych piłek, przez które z trudem mógł się przedostać.

Podążył za nimi na kort, na którym Puzo ćwiczył serwowanie.

> Zaskoczyło mnie, że cały kort jest zasypany setkami piłek. Puzo otwierał nowe pudełko, wyjmował trzy piłki, serwował na drugą stronę kortu, potem otwierał nowe pudełko, wykonywał trzy serwy… otwierał kolejne pudełko… i kolejne… i kolejne… Aż w końcu siedemset czy osiemset piłek pokrywało całą powierzchnię zielonego betonowego kortu. Nigdy nie schylał się po piłki. Niby po co? Za wszystko płaciła wytwórnia.

W drodze do pracy Puzo często namawiał Wahlgren, żeby wjechała na autostradę.

„Wiedziałam, co to oznacza. Jechaliśmy na lotnisko, żeby polecieć do Las Vegas”.

Parkowała przed lotniskiem i wsiadali na pokład najbliższego samolotu do Vegas. Na miejscu kierowali się prosto do kasyna, zazwyczaj do Sands albo Tropicany. „Mario grał przez cały dzień; zaczynał od ruletki, a kończył na bakaracie o wysokie stawki. Siedzieliśmy w Vegas przez czternaście godzin, od ósmej trzydzieści rano do późnego wieczoru. Nie mogłam patrzeć na to, ile pieniędzy przegrywał. Nawet po sto tysięcy, co wtedy było

ogromną sumą. Za mieszkanie, całkiem ładne, płaciłam sto osiemdziesiąt siedem dolarów czynszu miesięcznie”.

Puzo nie mógł się nacieszyć swoim nowym życiem. Gdziekolwiek się pojawiał – przy stole do gry w kości czy w restauracji – ludzie chcieli z nim przebywać, wręcz pragnęli jego towarzystwa. Kiedy „Life” przygotowywało artykuł na jego temat, porwał dziennikarzy i fotografa do Las Vegas, gdzie wprowadził się do prezydenckiego apartamentu Bugsy’ego Siegela w hotelu Flamingo i zamówił dla całej ekipy szampana Dom Pérignon. (Nagłówek głosił: PISARZ MARIO PUZO WRESZCIE MOŻE SOBIE POZWOLIĆ NA WYMARZONE ŻYCIE).

Grywał w pinochle z producentem czekolady Marvinem Winklerem i regularnie bywał zapraszany na kolację do domu Williama Wylera, reżysera *Ben Hura* i innych klasyków. Po drodze kazał Wahlgren zatrzymywać się w Maria’s Italian Kitchen, gdzie zamawiał największą pizzę z mnóstwem dodatków i pośpiesznie popijał ją dietetyczną colą – na wypadek gdyby Wylerowie podali dania z ryb, których, niezależnie od tego, jak bardzo „po hollywoodzku” żył, nigdy nie tykał.

Wzywały go też inne pokusy: długie przejażdżki na plażę, wspaniałe jedzenie i chętne kobiety. „Wprost nie mógł się opędzić od kobiet!”, wspominała Wahlgren. Czasami, gdy pracował w swoim apartamencie w Pink Palace, nagle dzwonił telefon. „Pan Evans kogoś przysyła”, informował głos w słuchawce. Puzo schodził do Polo Lounge, słynnej hotelowej restauracji, i objadał się bez pamięci, czekając na kobietę, którą przysyłał mu Evans. „Wytwórnia nie traktowała go poważnie, chyba że czegoś od niego chciała”. Evans natomiast uważał, że jeśli podeśle pisarzowi kobietę do seksu – „zazwyczaj bardzo piękną” – ten będzie lepiej pracował.

Ale przysyłane kobiety po przybyciu do restauracji zawsze zaczynały użalać się nad swoim losem. „Opowiadały Mariowi, że potrzebują pieniędzy dla swoich dzieci. Dlatego zamiast je wykorzystać, dawał im pieniądze i nie chciał niczego w zamian”.

W ramach pierwszego z wielu ruchów, które miały zapewnić Coppoli kontrolę artystyczną nad filmem, przejął scenariusz. Codziennie ślęczał w Caffe Trieste nad notesem z pomysłami i nad książką.

Potem wysyłał to, co napisał, do Maria, a ten dokonywał poprawek i proponował swoje pomysły. Coppola tak to wspomina:

> Prawdę mówiąc, uważałem, że to on wykonał najcięższą pracę, ponieważ napisał powieść, w której znajdowało się mnóstwo świetnego materiału, czego dowodzi mój notatnik. Dlatego postanowiłem odciążyć go przy scenariuszu, a on ograniczał się do komentarzy i poprawek. Chociaż jego praca również była istotna i znacznie polepszyła efekt.

Przy scenie, w której Clemenza opowiada Michaelowi, jak się przyrządza sos do spaghetti, Coppola zapisał: „Najpierw przyrumienia się kiełbasę, a potem dodaje pomidory”.

Puzo skomentował: „Gangsterzy nie przyrumieniają. Gangsterzy smażą!”. Scenariusz Coppoli, który rozciągnął się na pięć aktów i pięćdziesiąt scen, wkrótce był usiany lakonicznymi, precyzyjnymi uwagami Puza. „Tak wyglądała cała pierwsza wersja mojego tekstu: tu i ówdzie pododawał odręczne notatki. Ale wiele zmieniły”.

„Mario kochał hazard, więc zaproponowałem, żebyśmy pojechali do kasyna w Reno i tam wspólnie popracowali nad scenariuszem”. Powtarzali to przy okazji obu kontynuacji *Ojca Chrzestnego*. We wstępie do

specjalnego wydania powieści z okazji jej pięćdziesięciolecia Coppola napisał:

> Kasyno jest idealnym miejscem, żeby wspólnie coś wypichcić. Pora dnia nie ma znaczenia, więc zawsze można zamówić jajka na bekonie (albo cokolwiek innego). Kiedy wyłaniają się jakieś trudności, można zawsze zejść na dół i zagrać w ruletkę, co Mario uwielbiał robić. A kiedy przerżnie się duże pieniądze – czego Mario nienawidził i choć zjadł zęby na hazardzie, był naprawdę okropnym graczem – można uciec do pokoju i dalej pisać.

Jak wszyscy hazardziści, Puzo ufał, że wyjdzie na swoje. „Tutaj przegrywam tysiące, ale na górze zarabiam miliony”, tłumaczył Coppoli.

Podczas poszukiwań nowych motywów i bohaterów w powieści Puza Coppola szczególnie polubił Ameriga Bonaserę, włoskiego imigranta, który zajmował się zmarłymi i błagał dona Corleone o kolejne zabójstwo. „Dobra scena”, napisał na marginesie notatnika.

Potem dodał: „Potrzebujemy do tej roli znakomitego aktora”.

Coppola wiedział, że obsada będzie kluczowa. Odkrył prawdziwy klejnot, który stał się otwierającą kwestią filmu, a teraz musiał znaleźć idealnych aktorów, którzy tchną życie w bohaterów i godnie przeniosą ich na wielki ekran. Wybory, których Coppola musiał dokonać w przypadku każdej roli, miały w dużej mierze wpłynąć na to, czy *Ojciec Chrzestny* przerwie niekończące się pasmo kasowych klap filmów o przestępczości zorganizowanej.

Reżyser szukał swojego Bonasery poza Hollywood. „Jest moją tradycją, że organizuję otwarte castingi, podczas których spotykam się ze wszystkimi kandydatami do roli, nawet jeśli nie mają agenta”, mówił Coppola.

Podczas jednego z takich castingów rolę Bonasery czytał urodzony na Sycylii fryzjer i aktor charakterystyczny Salvatore Corsitto. Jak wspominał Hiro Narita, kamerzysta, który nagrywał przesłuchanie, „z nerwów ledwo był w stanie cokolwiek wydukać, to był zwykły człowiek, a nie aktor”.

Coppola znalazł swojego przedsiębiorcę pogrzebowego.

Kiedy przyjął propozycję reżyserowania filmu, nieoficjalne kompletowanie obsady trwało już od miesięcy. Ogromna popularność powieści sprawiła, że ten proces zakrawał na ogólnokrajową gorączkę, jakiej w Hollywood nie widziano od czasów, gdy filmowy magnat David O. Selznick ogłosił poszukiwania Scarlett O’Hary do ekranizacji *Przeminęło z wiatrem*. Największe gwiazdy filmowe, a także dawno przebrzmiałe sławy wykorzystywały wszystkie dojścia, by zdobyć rolę w filmie, a wytwórnia przygotowywała własne listy życzeń. Al Ruddy bezustannie odbierał telefony od aktorów i agentów, którzy błagali go o angaż. Anthony Quinn i Ernest Borgnine podobno starali się o rolę dona Corleone. „Każdy miał swoją wizję obsady”, wspominał tamte szalone miesiące Ruddy.

Nie tylko hollywoodzcy aktorzy naciskali go w sprawie roli. Producent nieumyślnie podsycił gorączkę, gdy publicznie ogłosił, że w *Ojcu Chrzestnym* nie zagrają znane gwiazdy. „Żadnej z ról nie zagra powszechnie rozpoznawalny aktor. Prawdziwą gwiazdą jest książka i chcę, by widzowie zobaczyli prawdziwych ludzi, zupełnie jakby wyglądali przez okno. Czuję, że nie da się tego osiągnąć, jeśli zatrudnimy znane twarze”.

Zapomniał dodać, że wielkie gwiazdy dużo kosztują, a Charlie Bluhdorn nie po to zrobił go producentem, by wyrzucał w błoto pieniądze wytwórni.

Oświadczenie, że producent *Ojca Chrzestnego* zamierza zatrudnić nieznanych aktorów, zainspirowało wszystkich sklepowych ekspedientów i statystów, którzy kiedykolwiek śnili o hollywoodzkiej sławie. „Ludzie

marzący o aktorstwie starają się o jakąkolwiek rolę”, donosił „Los Angeles Times”. Szef wytwórni Robert Evans dodatkowo dolał benzyny do ognia. „Zatrudnimy zwykłych ludzi, którzy nie są znani w branży”, ogłosił podczas wrześniowej konferencji prasowej. Fani książki wkrótce zaczęli bombardować Paramount listami i telegramami, zgłaszając swoje kandydatury do rozmaitych ról. Jeden z czytelników z Gary w stanie Indiana, który czuł, że zagranie tytułowej roli jest jego przeznaczeniem, zadzwonił do biura Ruddy’ego i powiedział sekretarce, że jeszcze tego samego popołudnia wsiada w samolot, żeby porozmawiać z producentem. Pewien niedoszły Michael Corleone wydał dwa tysiące dolarów na nakręcenie własnego materiału promocyjnego. „Jego żona zagrała Kay, a przyjaciele wcielili się w inne role”, opowiadał Ruddy w wywiadzie dla „Hollywood Reporter”. Inny mężczyzna podstępem przedostał się na teren wytwórni: poprosił strażnika przy bramie, by zadzwonił do biura Ruddy’ego i oznajmił, że „Michael Corleone przyjechał z nim porozmawiać”.

Kiedy wszedł na górę, wręczył zaciekawionym pracownikom wizytówki z nazwiskiem Michaela Corleone. Ktoś inny wysłał producentowi własne zdjęcie z pizzą na dowód, że będzie idealny do roli w tym filmie.

„Na swój sposób to jest smutne – ubolewał Ruddy. – Nie zatrudnimy amatorów, tylko nieznane twarze. A to wielka różnica”.

Ale mleko się wylało. Ludzie byli tak podekscytowani, że przedstawiciele „szkół talentów” z przenośnymi kamerami zaczepiali przechodniów, wręczali im wizytówki i za sto dolarów proponowali nagranie próbnych zdjęć do *Ojca Chrzestnego*. Wydział prawny Paramount Pictures wszedł na drogę sądową z takimi szkołami w Nowym Jorku i Los Angeles. „Nie są w żaden sposób z nami powiązane i nie oglądam

nagranych przez nie materiałów – oznajmił Ruddy na łamach prasy. – Ostrzegam wszystkich, że to oszustwo”.

Amerykanie włoskiego pochodzenia, którzy widzieli swoje odbicie w książce Puza, czuli się ośmieleni do ubiegania się o role w filmie, zwłaszcza gdy Evans ogłosił, że istnieje „duża szansa”, że w ekranizacji zagrają włoscy aktorzy. „Pewnego dnia do mnie i Boba przyszedł szef działu kadr – opowiadał Stanley Jaffe. – Był Włochem. Spytał, czy może ubiegać się o rolę. Odpowiedziałem, że jeśli za pięć minut nie będzie z powrotem w swoim gabinecie, to może zapomnieć nie tylko o roli, ale też o swojej posadzie. Ludzie powariowali! Przychodziły do nas całkowicie przypadkowe osoby”.

Melvin Belli, słynny prawnik specjalizujący się w odszkodowaniach za uszkodzenia ciała, wielokrotnie dzwonił do Ruddy’ego, domagając się roli dona Corleone. Kiedy zapowiedział, że przyjedzie spotkać się z producentem, sekretarka Ruddy’ego obiecała, że zostawi dla niego przepustkę przy bramie.

„Jeżdżę różowym rolls-royce’em – rzucił Belli. – Nie potrzebuję przepustki nawet w Fort Knox”.

Na pokład chcieli się dostać nawet prawdziwi gangsterzy. Ktoś wysłał do Louisa DiGiaimo, jednego z kierowników obsady, wiadomość, którą zaczerpnięto prosto z kart książki. „Pamiętam, że dostałem owiniętą w papier martwą rybę” – wspominał DiGiaimo. Innym razem, po przesłuchaniu pewnej młodej kobiety, DiGiaima odwiedził jeden z jej wielbicieli.

„Znam kilku gości w śródmieściu – powiedział i wyjaśnił, co się stanie, jeśli kobieta nie dostanie roli. – Oni pana znajdą. Połamią panu nogi”.

Do siedziby Paramount Pictures w Nowym Jorku przychodzili tajemniczy ludzie z tajemniczymi propozycjami. Jeden pojawił się w gabinecie Jaffe'a wkrótce po zapowiedzi ekranizacji. „Najpierw usiadł i przesunął palcami pod moim biurkiem, żeby sprawdzić, czy nie ma tam podsłuchu – opowiadał Jaffe. – Potem powiedział, że oni… kimkolwiek byli… chcieliby współfinansować film".

Jaffe grzecznie odmówił.

Dwudziestoośmioletnia Andrea Eastman, która odpowiadała za obsadę w siedzibie wytwórni w Nowym Jorku, również czuła presję tajemniczych sił, które wydzwaniały do jej biura w sprawie niejakiego „pana Dantego".

„Pewnego sobotniego ranka ten facet dzwoni do mnie do domu i mówi głosem wywołującym ciarki na plecach: »Dziewczynko, posłuchaj mnie uważnie, jeśli będziecie kręcić *Ojca Chrzestnego* w Nowym Jorku, musicie skorzystać z pana Dantego«".

Wkrótce potem Andrea wybrała się z Alem Ruddym na lunch do włoskiej restauracji w Nowym Jorku. Dołączyli do nich asystent producenta Gray Frederickson oraz kilka innych osób. Eastman usiadła „obok mężczyzny w brązowym garniturze, który wyglądał jak księgowy". Mężczyzna przedstawił się jako Butter.

Prawdopodobnie był to niesławny George „Butterass" DeCicco, zaufany porucznik przestępczej rodziny Gambino, którego „New York Times" nazywał „krwiożerczym" capo. „Opowiedziałam Butterowi o swojej rozmowie w sprawie pana Dantego", wspominała Andrea.

Butter jakby coś sobie przypomniał.

– Chce pani, żebym wyrzucił go przez okno? – spytał.

– Ależ nie, proszę tego nie robić! – odparła przestraszona Eastman.

Ale nigdy więcej nie odezwał się do niej człowiek upominający się o pana Dantego.

Po powrocie do Los Angeles Mario Puzo również musiał się zmierzyć z naporem aktorów i amatorów, którzy domagali się roli w filmie. Przed bramami wytwórni pikietował wściekły tłum: Amerykanie włoskiego pochodzenia przypominali, że w filmie mieli grać Włosi oraz nieznani aktorzy. „Casting do *Ojca Chrzestnego* zmienia się we włoskie powstanie", donosił „Los Angeles Times".

WIĘCEJ SZANS DLA AMERYKANÓW WŁOSKIEGO POCHODZENIA, napisano na jednym z transparentów.

ROLE WŁOCHÓW DLA WŁOSKICH AKTORÓW, domagano się na kolejnym.

Niedoszli aktorzy i aktorki włoskiego pochodzenia mieli wrażenie, że role w filmie im się należą, wyłącznie ze względu na płynącą w ich żyłach krew. Telefony w wytwórni urywały się, a listy płynęły szeroką rzeką: „Jestem nieznany…", „Czytałam *Ojca Chrzestnego*…", „Zawsze chciałem przyjechać do Hollywood…", „Mój ojciec miał powiązania z mafią…".

W gabinecie Maria Puzo w siedzibie Paramount Pictures „rozpętało się piekło", napisano w „Timesie". Pisarz stał się magnesem dla aspirujących Michaelów, Sonnych i Fredów, tonął w listach i telegramach oraz groźbach ze strony twardzieli domagających się roli. „Chce pan, żeby ludzie mieli porozbijane łby?", pytał jeden z aktorów. „Czytałem, że być może będziecie filmowali w Cleveland. Mój ojciec jest tam Ojcem Chrzestnym i może wam ułatwić życie", pisał inny.

„Michael Corleone przyjedzie o 10.00", zapowiadał w telegramie kolejny, któremu rzeczywiście udało się dostać do gabinetu Puza, a potem „włóczył się za pisarzem po mieście przez kilka dni". Kolejny z aktorów wyśledził Puza w Polo Lounge w hotelu Beverly Hills.

„Telefon do Michaela Corleone!", oznajmił hotelowy goniec, po czym mężczyzna przedstawiający się jako Michael Corleone pojawił się przy

stoliku Maria, dał mu swoją wizytówkę (z nazwiskiem Michaela Corleone) i zniknął bez słowa.

Następny nieznany aktor wydał dwa tysiące dolarów na dziesięciominutowy film, w którym wcielał się w role Michaela i Toma Hagena, a facet ubiegający się o rolę Sonny'ego pojawił się w gabinecie Puza, powiedział, że jest z nim umówiony, a potem „staranował sekretarkę, odrzucając ją na drugą stronę pomieszczenia", donosił „Times". (Kobieta wezwała ochronę).

Pewnego dnia trzej złowrogo wyglądający potężni mężczyźni nagle weszli do biura. Mieli na sobie stroje gangsterów z lat czterdziestych.

„Jest Puzo?", spytał jeden z nich i asystent Ala Ruddy'ego wyciągnął atrapę pistoletu, żeby ich odstraszyć.

Mario Puzo tak wspomina ten czas:

> Rozpoczęło się kompletowanie obsady. Aktorzy przychodzili i rozmawiali z Coppolą, ze wszystkich sił starając się zapaść mu w pamięć. Uczestniczyłem w niektórych przesłuchaniach. Coppola był spokojny i uprzejmy, ale dla mnie to było zbyt bolesne. Dałem sobie spokój. Nie mogłem dłużej na nich patrzeć. Byli tacy wrażliwi i otwarci w swojej nadziei, że szczęście spadnie na nich jak grom z jasnego nieba.

Pewnego dnia zadzwoniła do Puza Sue Mengers.

> Nie wiedziałem, że jest słynną agentką. Chciała zjeść ze mną lunch. Spytałem dlaczego. Odparła, że reprezentuje Roda Steigera, który chce zagrać w *Ojcu Chrzestnym*. Odpowiedziałem, że jako pisarz nie mogę jej tego zagwarantować i powinna porozmawiać z producentem i reżyserem, ale uparła się, że chce pomówić ze mną.

Puzo odpowiedział, że nie może wyrwać się na lunch, i zaproponował rozmowę telefoniczną.

Zgodziła się i wyjaśniła, że Rod Steiger chce zagrać Michaela. Zacząłem się śmiać. Wtedy się zdenerwowała i zaznaczyła, że tylko przekazuje życzenie klienta. Przeprosiłem. Steiger to dobry aktor, ale, na Boga, nie było sposobu, żeby zagrał kogoś przed czterdziestką. A Michael musiał wyglądać na najwyżej dwadzieścia pięć lat.

Kiedy Coppola przejął kontrolę nad scenariuszem, postanowił czym prędzej zapanować nad chaotycznym procesem kompletowania obsady. Zaczął budować własny zespół, a jedną z pierwszych zwerbowanych przez niego osób był producent i kierownik obsady Fred Roos, który współpracował z Jackiem Nicholsonem przy jego ostatnich filmach i skompletował obsadę do *Pięciu łatwych utworów*. Coppola nigdy nie spotkał Roosa, ale czasami dzwonił do niego niespodziewanie, żeby wymieniać opinie na temat rozmaitych nazwisk. „Chciał gadać o aktorach – wspominał Roos. – Co sądzę o tym i o owym? Kogo ciekawego, nowego albo dobrego ostatnio widziałem? To były długie rozmowy telefoniczne, które nie miały żadnego celu, ot, zwykłe pogaduszki”.

Kiedy Coppola został reżyserem *Ojca Chrzestnego*, zadzwonił do Roosa z propozycją pracy. „Wcale nie zachowywał się tak, jakby zatrudniono go do zekranizowania wybitnej książki – mówił Roos. – Raczej twierdził, że coś się da z tym materiałem zrobić. Spytał, czy chciałbym mu pomóc z castingami. Chętnie się zgodziłem. Kazał mi przyjechać z gotową umową i zabierać się do pracy. Dostałem tę robotę, chociaż nigdy wcześniej nie spotkaliśmy się twarzą w twarz”.

W liście z dwudziestego dziewiątego stycznia 1971 roku pisał:

Castingi oficjalnie zaczęły się dwudziestego listopada 1970 roku w Nowym Jorku w biurze na dwudziestym ósmym piętrze przy Gulf+Western Plaza. Obejrzałem mniej więcej sześciuset nowojorskich aktorów. Następnie przeniosłem nasze biuro do Los Angeles, gdzie wspólnie z Fredem Roosem obejrzałem kolejnych pięciuset aktorów,

a potem do San Francisco i tam obejrzałem niewielką grupę nowych osób oraz sprawdziłem kilku aktorów, których wezwaliśmy ponownie po przesłuchaniach w Nowym Jorku i Los Angeles.

Ulica domagała się większej autentyczności. Gangsterzy lub ludzie blisko z nimi powiązani czuli, że mają prawo uczestniczyć w powstawaniu filmu. Z tego mrocznego świata wyłonił się nikomu nieznany Gianni Russo i dostał rolę Carla Rizziego, brutalnego męża Connie Corleone, który sprzedaje Sonny'ego. Ta rola uczyniła go aktorem i osobistością medialną, ale należy uznać za cud, że w ogóle mógł wziąć udział w castingu, a co dopiero go wygrać.

Wychowany w Little Italy, jako dziecko chorował na polio, przez co miał niesprawną rękę. Zarabiał, sprzedając długopisy przed hotelem Sherry-Netherland przy Piątej Alei. Codziennie rano mafioso Frank Costello wychodził z tego hotelu i po jakimś czasie, jak Russo napisał w swojej autobiografii *Hollywood Godfather*, zaczął codziennie wręczać chłopcu pięciodolarowy banknot. Pewnego dnia dał mu sto dolarów i polecił przyjść następnego ranka do holu hotelu Waldorf-Astoria.

„Od tamtej pory towarzyszyłem mu codziennie", wspominał Russo.

Zaczynał jako goniec, ale szybko piął się w hierarchii i nawiązał bliskie relacje z takimi szefami mafii jak Carlo Gambino czy John Gotti, a jeszcze bliższe relacje – łóżkowe – z wieloma słynnymi kobietami, od Marilyn Monroe po Leonę Helmsley, królową nowojorskiej branży hotelarskiej w latach osiemdziesiątych. Po zagraniu w *Ojcu Chrzestnym* zabił w samoobronie – jak twierdził – trzech ludzi, w tym członka kartelu narkotykowego Medellín, który dźgnął go w brzuch rozbitą butelką po szampanie Cristal w należącym do Russa klubie nocnym przy State Street w Las Vegas. Twierdził, że wybronił się z dwudziestu trzech federalnych zarzutów i „nigdy nie spędził nocy w areszcie".

Russo akurat grał we własnym serialu telewizyjnym *Welcome to My Lifestyle*, gdy dowiedział się, że Paramount i Al Ruddy szukają nieznanych twarzy do obsady *Ojca Chrzestnego*. „W branży filmowej byłem tak nieznany, że prawie niewidzialny – napisał. – Zyskałem nowy cel w życiu: moją misją było otrzymanie roli w tym filmie, niezależnie jakim kosztem”.

Russo wezwał do swojego pokoju kelnerkę roznoszącą koktajle, żeby pomogła mu przeczytać książkę. Koniecznie chciał zostać częścią zjawiska, jakim był *Ojciec Chrzestny*, więc wymyślił własne kwestie i zatrudnił ekipę, by nakręciła i zmontowała trzydziestosiedmiominutowy materiał, w którym wcielał się w trzy role: Michaela, Sonny’ego i Carla. Usłyszał, że Ruddy uwielbia „efektowne samochody i Azjatki”, więc ściągnął azjatycką tancerkę z Tropicany, ubrał ją w lśniący strój szoferki („tak skąpy, że aresztowaliby ją nawet w burdelu”), posadził za kierownicą swojego bentleya i wysłał do Los Angeles, żeby osobiście przekazała nagranie Ruddy’emu. Według Russa dziewczyna skończyła u boku Marlona Brando, a Ruddy odrzucił jego kandydaturę, tłumacząc, że „budżet wymaga, żebyśmy do głównych ról zatrudnili sprawdzone osoby”.

„Wkurzyłem się jak cholera, ponieważ wydałem na to nagranie tysiące dolców”, opowiadał Russo. Nie przyjął odpowiedzi odmownej. „Uwziąłem się na nich i stałem się strasznie upierdliwy. Nie powinienem tego mówić, ale Charlie Bluhdorn miał wielu dobrych przyjaciół – dodał, zapewne odnosząc się do rzekomych kontaktów Bluhdorna ze światem przestępczym. – Poprosiłem pewnych ludzi, żeby do niego zadzwonili i powiedzieli, że Gianni Russo jest ich bliskim przyjacielem”. W końcu Russo otrzymał szansę wzięcia udziału w castingu do roli Carla.

Poleciał do Nowego Jorku i zgłosił się do siedziby Gulf+Western, gdzie zaprezentował się przed obliczem Ruddy’ego, Evansa, Jaffe’a i Bluhdorna. Miał odegrać scenę, w której Carlo brutalnie bije pasem ciężarną żonę

Connie. Sekretarka szefa wytwórni Stanleya Jaffe’a wcieliła się w ofiarę, ale Russo nie potrafił wczuć się w scenę. „To nie chciało zadziałać”, przyznał.

Kiedy wszyscy udali się na lunch, Russo opróżnił czterolitrową butlę wina Almaden Chablis, co robił każdego dnia w ramach diety winno-popcornowej, by zrzucić czterdzieści kilogramów dla potrzeb roli. Gdy tamci wrócili, był już gotowy wpaść w szał.

– Przykro mi, ale muszę dostać tę rolę, więc niech się pani przygotuje – ostrzegł sekretarkę. Potem oszalał, zaczął krzyczeć i przeklinać, „miotając kobietą po całym pomieszczeniu, i w końcu rzucił ją przez biurko, tak że wylądowała na kolanach Boba Evansa. Myśleli, że ją zabije”.

– Wystarczy, wystarczy! Ma pan tę rolę! – krzyknął jeden z członków kierownictwa wytwórni.

Następnego dnia, w ramach przeprosin, Russo wysłał sekretarce olbrzymi bukiet kwiatów. I przedstawił pracownikom Paramount kilku prawdziwych gangsterów, żeby dać im posmakować tego świata.

Al Lettieri w roli Virgila „Turka” Sollozza, handlarza narkotyków i zdradzieckiego gangstera, który organizuje zamach na dona Corleone, emanował autentycznością, którą zdobywał przez całe życie. Lettieri nie musiał czytać o mafii, ponieważ jego szwagier Pasquale „Patsy Ryan” Eboli był „szanowanym capo w przestępczej rodzinie Genovese”. „Al nie udawał – opowiadała Jan Lettieri, jego była żona. – Kiedy wychodził z domu, zawsze towarzyszyli mu ochroniarze, ponieważ jego szwagier panicznie się bał, że Al zacznie sypać”.

Lettieri podobno był jedną z inspiracji dla Marlona Brando, gdy ten przygotowywał się do oscarowej roli w *Na nabrzeżach*. „To dzięki Alowi tak dobrze odegrał słynną scenę, w której rozpamiętuje swoją nieudaną

karierę”, napisał Peter Manso w biografii *Brando* z 1994 roku, cytując kobietę znającą Lettieriego, który z kolei znał Marlona Brando.

> Ta rola była poniekąd wzorowana na szwagrze Ala, członku mafii, który kiedyś przyłożył Alowi pistolet do głowy i powiedział: „Musisz rzucić prochy. Kiedy jesteś naćpany, za dużo gadasz, więc będziemy musieli cię zabić”. Dla Marlona ta historia była jak uliczna literatura, którą mógł przyswoić i wykorzystać.

„Kiedy Al wchodził do pokoju, większość ludzi znikała”, skomentowała jego przytłaczającą osobowość Jan Lettieri.

Pojawił się także piosenkarz, który uważał, że jest stworzony do roli chrześniaka Ojca Chrzestnego, Johnny’ego Fontane’a: Al Martino, urodzony jako Jasper Cini, który pracował w gangsterskich klubach nocnych od Atlantic City po Las Vegas. Jego walka o rolę w *Ojcu Chrzestnym* rozpoczęła się, gdy odebrał telefon od Phyllis McGuire, członkini słynnego śpiewającego trio i dziewczyny gangstera Sama Giancany. „Właśnie przeczytałam *Ojca Chrzestnego* i Johnny Fontane to ty. Wiem, że możesz go zagrać w filmie”.

Chodziło jej o zapijaczonego śpiewaka, który chce zostać aktorem i pojawia się w powieści Puza na drugiej stronie, gdzie „snuł pijackie rojenia, że zamorduje swą włóczącą się żonę, kiedy ta wróci do domu” po wieczorze spędzonym na zaliczaniu facetów, jak sama mu powiedziała. Johnny był wzorowany na Franku Sinatrze, ale jego pragnienie awansu z piosenkarza na aktora nie było obce także Alowi Martino.

Rolę Fontane’a otrzymał piosenkarz Vic Damone, ale wkrótce się wycofał. „Jako Amerykanin włoskiego pochodzenia nie mogłem z czystym sumieniem wcielić się w tę postać”, stwierdził. Martino wyczuł swoją szansę, skontaktował się w 1970 roku z Alem Ruddym i – co zadziwiające, zważywszy na to, że nigdy nie występował przed kamerą – otrzymał rolę.

Niektórzy twierdzili, że Damone wycofał się, ponieważ dowiedział się, że po nakręceniu pierwszej sceny będzie musiał czekać pięć tygodni na następny dzień zdjęciowy, co kosztowałoby go utratę lukratywnych kontraktów na występy w Las Vegas. („Podejrzewano także, że mafia kazała Damone'owi odpuścić, ponieważ wspierała kandydaturę Martina", napisał niezależny felietonista Dick Kleiner).

Tak czy inaczej, Martino otrzymał rolę, a przynajmniej tak uważał. Czekając na rozpoczęcie zdjęć, zerwał kontrakt z Desert Inn w Las Vegas, rezygnując z ćwierć miliona dolarów honorariów za występy. A potem Coppola został reżyserem i Martino wypadł z obsady. Ale jeśli wydawało im się, że to go powstrzyma, to się mylili.

W 1952 roku, kiedy jego singiel *Here in My Heart* był numerem jeden na liście przebojów w Ameryce, w drzwiach domu jego menadżera pojawiło się dwóch zbirów, którzy chcieli odkupić jego kontrakt. Gdy usłyszeli, że ten nie jest na sprzedaż, zagrozili menadżerowi śmiercią. „A on oddał im mój kontrakt za darmo", wspominał Martino.

Po tym, jak zrezygnował z usług gangsterów jako menadżerów, otrzymał ostrzeżenie, by nigdy nie wracał na Wschód, lecz zignorował je. Pojawił się u boku Deana Martina i Jerry'ego Lewisa w 500 Club, odwiedzanym przez mafię legendarnym klubie nocnym w Atlantic City, i dwóch zbirów dotkliwie go pobiło. Potem pokazali mu weksel opiewający na osiemdziesiąt tysięcy dolarów, wytłumaczyli, że to „przyszłe zarobki, które może im przynieść", i zmusili do jego podpisania. Martino uciekł do Anglii, gdzie mieszkał przez sześć lat. W 1958 roku zadzwonił do Angelo Bruna, „Łagodnego Dona", z prośbą, by ten umożliwił mu powrót.

Skoro uporał się z tym wszystkim, kto mógłby mu stanąć na drodze? Żeby przekonać Coppolę, że jest właściwym kandydatem do roli Johnny'ego Fontane'a, Martino wydał dwadzieścia tysięcy dolarów na

organizację przyjęcia w Las Vegas – „z alkoholem, tancerkami i występami artystycznymi” – dla Coppoli, Ruddy’ego i Puza. Kiedy to nie podziałało, zainspirował się powieścią Puza. „Musiałem nastąpić kilku ludziom na odcisk, by zrozumieli, że mam zagrać w tym cholernym filmie. Zamierzałem dostać tę rolę bez względu na to, czy im się to spodoba”.

„Chcę, żebyście zrozumieli: nikt poza mną nie mógł dostać tej roli! Była stworzona dla mnie! – powiedział. – Jeśli nagle dowiaduję się, że nie ma mnie w filmie, mimo że Bob Evans zapewniał mnie telefonicznie, że dostałem rolę, to co mogło się stać?”

– Ktoś kogoś przycisnął – dodał. Ale nawet Frank Sinatra nie mógł powstrzymać Ala Martino przed zagraniem Johnny’ego Fontane’a.

– Jeśli przyjmiesz tę rolę, Sinatra zabroni ci wjazdu do Las Vegas – usłyszał od kogoś.

– Czy po tym wszystkim występowałeś w Las Vegas?

– Oczywiście, że tak! Mnie nie można zastraszyć. Jestem bardzo uparty. Chwyciłem byka za rogi!

To była scena jak z filmu.

– Czy don nie posłał Toma Hagena, by przekonał Jacka Woltza, że Johnny Fontane musi być w filmie? – spytał. – Ja musiałem przekonać do siebie Coppolę! Woltz nie chciał Johnny’ego, a Coppola nie chciał mnie. Nie było końskiego łba w łóżku, ale miałem amunicję.

Martino udał się do szefa mafii Russa Bufalino i poprosił go o interwencję. Kiedy ogłoszono oficjalną obsadę, okazało się, że dostał rolę Johnny’ego Fontane’a. Gdy pytano go, jak to się stało, Martino odpowiadał po prostu: „Poszedłem do swojego ojca chrzestnego!”.

Coppola załagodził sytuację z Sinatrą, który prawie pobił się z Puzem z powodu tej postaci. „Kilkakrotnie spotkałem się z Sinatrą przed rozpoczęciem zdjęć”, wspominał reżyser w 1975 roku w wywiadzie dla

„Playboya”. To były przyjacielskie spotkania, ponieważ Coppola zapewnił piosenkarza, że „nigdy nie był zwolennikiem wykorzystywania w filmach fikcyjnych odpowiedników prawdziwych ludzi”.

Dodał, że zmniejszy rolę Johnny’ego Fontane’a, co rzeczywiście zrobił. „Sinatra to docenił”.

Co więcej, zwrócił się do Coppoli z propozycją, która nie powinna była zaskoczyć reżysera, biorąc pod uwagę ogólnokrajową gorączkę.

„Chciałbym zagrać Ojca Chrzestnego – oznajmił, zapewniając, że to nie żart. – Kupmy tę cholerną książkę i nakręćmy ten film na własną rękę”.

Coppola odmówił i wydawało się, że sprawa jest zamknięta.

Coppola od początku wiedział, kogo chce obsadzić w głównych rolach. Stworzył swoją listę życzeń na żółtym papierze w linie, oznaczając gwiazdkami najważniejsze kandydatury: Al Pacino jako Michael, James Caan jako Sonny i Robert Duvall jako Tom Hagen. Tak rozpoczęła się bitwa o *Ojca Chrzestnego*, która przyćmiła sprzeczki o szybko rosnący budżet oraz o to, gdzie film ma być kręcony. Po jednej stronie był Coppola, młody reżyser, który koniecznie chciał zatrudnić aktorów, jakich widział w tych rolach, a po drugiej stronie Robert Evans, szef wytwórni, zdeterminowany, by uniknąć wpadek w obsadzie – zmory filmów o mafii takich jak *Braterstwo*. „Bob Evans był bardzo przystojny, wysoki i robił imponujące wrażenie – wspominał Coppola. – Chciałem, żeby akceptował moje decyzje i mi ufał, ale chyba tak nie było”.

A jeśli Evans miał wątpliwości co do niesprawdzonego młodego reżysera, to z pewnością nasiliły się z powodu wyboru kandydata do roli dona Corleone.

W wieku czterdziestu siedmiu lat Marlon Brando był postrzegany w branży jako wypalony i kłótliwy aktor, który najlepsze lata ma już za sobą. Przez ostatnie dziesięć lat niemal wszystkie filmy, w których grał, okazały się klapami i w środowisku krążyły opowieści o jego opieszałości i despotyzmie. „Jego wybryki na planie *Buntu na Bounty* stały się legendą – pisał historyk filmu Peter Biskind. – Podobno zaraził tryprem połowę kobiet na Tahiti, gdzie kręcono zdjęcia. Miał ogromną nadwagę, a co gorsza, jego ostatni film, *Queimada* Gilla Pontecorvo, okazał się klapą”.

„Ostatnia dekada była dla niego katastrofą. Zwolnił go nawet własny agent”, dodał felietonista James Bacon.

OSIEM KLAP Z RZĘDU; BRANDO JUŻ SIĘ NIE ZMIENI, głosił nagłówek nad tekstem felietonisty Boba Ellisona. „Kiedyś, dawno temu, inni aktorzy bronili Marlona i niektórych z jego kiepskich filmów. Ale te czasy minęły i już nie wrócą, jak popcorn za dziesięć centów”.

Brando pogardzał kolegami po fachu i krytykował reżyserów za to, że współpracują z „dupkami bez talentu, którym się wydaje, że są młodymi Eisensteinami albo Orsonami Wellesami”.

Sam również próbował sił w reżyserii. *Dwa oblicza zemsty*, western, który wyreżyserował i w którym zagrał główną rolę, kosztował go dwa lata życia, a wytwórnię ponad milion dolarów. Brando wiedział, że jego gwiazda zgasła. „Nie da się teraz za mnie dostać nawet pięćdziesięciu tysięcy dolców, Tony”, skarżył się aktorowi Anthony’emu Quinnowi.

Połączenie Marlona Brando z Francisem Coppolą w filmie o mafii wydawało się receptą na efektowną katastrofę. Charlie Bluhdorn zareagował na ten pomysł z typową dla siebie klasą, niemal tocząc pianę z ust. „Kiedy tylko pojawiło się nazwisko Brando, Bluhdorn zaczął wykrzykiwać, że Marlon to trucizna dla każdego filmu”, opowiadał Peter Bart. Huragan Charlie miał własne pomysły dotyczące obsadzenia

tytułowej roli. „Zaproponował Charliego Bronsona, a wtedy rozpętał się chaos”, dodał Bart. Stanley Jaffe zasugerował, żeby zatrudnić jakiegoś nieznanego aktora. Evans forsował Carla Pontiego, włoskiego producenta, który był mężem Sophii Loren, albo Ernesta Borgnine’a, zdobywcę Oscara za główną rolę w *Martym* – każdego, byle nie Marlona Brando. „Marlon był skończony”, powiedział Evans w 1993 roku w wywiadzie dla „Movieline”. Burt Lancaster wciąż ubiegał się o rolę, podobnie jak Danny Thomas, który grał w popularnym sitcomie ze swoim nazwiskiem w tytule. (Pierwotny tytuł serialu – *Zróbcie miejsce tatusiowi* – byłby idealny dla komediowej wersji *Ojca Chrzestnego*).

Co ciekawe, to właśnie Thomas nieświadomie doprowadził do obsadzenia Marlona Brando w roli dona Corleone. W styczniu 1970 roku Mario Puzo przebywał w klinice odchudzania w Karolinie Północnej. Tam w porannej gazecie przeczytał artykuł, który zestresował go bardziej niż wskazania łazienkowej wagi: Danny Thomas zamierzał kupić pakiet kontrolny akcji w Paramount Pictures, tylko po to, by zagrać Vita Corleone. Thomas z pewnością był wystarczająco bogaty, by kupić udziały w wytwórni, która wciąż zmagała się z problemami. Oprócz grania w *The Danny Thomas Show* wyprodukował serię zyskownych telewizyjnych przebojów, takich jak *The Dick Van Dyke Show*, *The Andy Griffith Show* czy *The Mod Squad*. „Ojciec był przerażony tą perspektywą – powiedział Anthony Puzo. – Mówił, że do tego nie dopuści”.

Wiedziony paniką, napisał list do Marlona Brando, którego wyobrażał sobie w tytułowej roli, gdy pisał książkę. Na szczycie kartki nabazgrał swój aktualny adres: farma grubasów w Karolinie Północnej.

Szanowny Panie Brando!

Napisałem powieść zatytułowaną OJCIEC CHRZESTNY, która odniosła pewien sukces, a Pan jest jedynym aktorem, który moim zdaniem może zagrać Ojca Chrzestnego, ponieważ ma Pan w sobie spokojną siłę i ironię (książka jest ironicznym komentarzem dotyczącym amerykańskiego społeczeństwa), których ta rola wymaga. Mam nadzieję, że przeczyta Pan książkę i że spodoba się ona Panu na tyle, że postara się Pan o tę rolę.

W tej samej sprawie piszę do Paramount Pictures, chociaż nie wiem, czy to coś da. Wiem, że to z mojej strony arogancja, ale muszę spróbować, ze względu na książkę. Naprawdę uważam, że byłby Pan wspaniały w tej roli. Od dawna podziwiam Pana pracę.

Dostałem Pana adres od naszego wspólnego znajomego, Jeffa Browna.

Mario Puzo

Ten list pojawił się w życiu Marlona Brando w chwili, gdy aktor rozpaczliwie poszukiwał jakiejś roli, nawet jeśli się do tego nie przyznawał. Człowiek powszechnie uznawany za najwybitniejszego aktora swojego pokolenia tonął w długach, był uzależniony od diazepamu, zmierzał ku trzeciemu rozwodowi i poprzysiągł sobie, że już nigdy nie zagra. Mieszkał samotnie w rozsypującym się domu przy Mulholland Drive 12900, wysoko ponad Hollywood; opiekowała się nim sekretarka i asystentka, Alice Marchak. To ona odkryła, że Brando, który miał kłopoty z czytaniem, tak naprawdę jest dyslektykiem. „Niezwykle się ucieszył, kiedy powiedziałam mu, że nie jest tępy tylko dlatego, że nie skończył szkoły średniej”, wspominała.

Marchak czytała wszystkie scenariusze i książki, które przysyłano Marlonowi. „Było ich całe mnóstwo”, powiedziała. Odrzuciła propozycje ról w filmach *Brudny Harry* oraz *Butch Cassidy i Sundance Kid*, kiedy Paul Newman zaproponował Marlonowi Brando szeroki wybór głównych ról. Problem polegał na tym, że Brando nie chciał pracować.

Jak to ujęła Marchak, „był gotowy na przełom”.

Zmusiła go do stawienia czoła rzeczywistości. „Musiał coś z tym zrobić”, stwierdziła. Potrzebował milionów dolarów, by wygrzebać się z długów, a także musiał rzucić leki, by widywać się ze swoimi dziećmi. Obiecał jej, że ograniczy się do jednej tabletki diazepamu dziennie, i zgodził się zagrać w trzech filmach, ale tylko pod warunkiem, że nie będzie musiał spędzać na planie więcej niż trzy tygodnie.

„Był nieugięty – wspominała Marchak. – Ale przynajmniej wyraził chęć grania”.

Żeby nie przegapić potencjalnych ról, zaprenumerowała „Hollywood Reporter”. „Codziennie rano sprawdzałam, co się dzieje w branży”. Brando znalazł czasopismo w jej gabinecie i wpadł w szał.

– To mój dom! – wrzeszczał. – Nikt nie będzie tutaj przynosił pism o filmach!

Wyszła z domu i przez kilka dni nie wracała, czekając, aż jej pracodawca ochłonie. Pewnego ranka, gdy czytała czasopismo, które tak go rozzłościło, odkryła, że Paramount wciąż szuka odtwórcy głównej roli w *Ojcu Chrzestnym*. Kiedy Brando w końcu do niej zadzwonił i poprosił, by wróciła, od razu zabrała się do przeglądania poczty, która spiętrzyła się na biurku pod jej nieobecność. Na szczycie sterty leżał egzemplarz *Ojca Chrzestnego* wraz z listem od Puza.

Marchak zaniosła książkę Marlonowi.

– Pisarz Puzo to przysłał – powiedziała, jak wspomina w swoim pamiętniku z 2008 roku, *Me and Marlon*. – To książka o szefie mafii.

Brando rzucił książkę z powrotem do niej.

– Nie jestem Ojcem Chrzestnym mafii. Nie będę jej gloryfikował.

Zabrała książkę do domu i przeczytała ją w weekend. „Wiedziałam, że to idealna propozycja dla Marlona, i postanowiłam go przekonać”.

Najlepszą szansą wydawało się odwołanie do słabości, która jest wspólna dla praktycznie wszystkich hollywoodzkich aktorów: zawodowej zazdrości. Za każdym razem, gdy słyszała, że jakiś aktor jest przymierzany do roli Vita Corleone, nonszalancko wspominała o tym Marlonowi. Z rozdrażnieniem słuchał coraz dłuższej listy rywali, ale wciąż ją ignorował.

Marchak zmieniła więc taktykę, znalazła list od Puza i położyła go na stoliku przy łóżku pracodawcy. Nie przyznał się jej do tego, ale wiedziała, że go przeczytał, ponieważ kartka zmieniła położenie. Pewnego dnia zaskoczył ją, z własnej inicjatywy wspominając o liście.

– Może powinienem zadzwonić i podziękować Puzowi za to, że widzi mnie w tej roli… no i za przesłanie książki.

Natychmiast zadzwoniła do pisarza. Mario Puzo opowiadał potem:

> Porozmawialiśmy przez telefon. Nie przeczytał książki, ale powiedział, że wytwórnia i tak nigdy by go nie zatrudniła, chyba że nalegałby na to jakiś przebojowy reżyser. Był miły, ale sprawiał wrażenie niezbyt zainteresowanego.

Brando właściwie odczytał sytuację: nikt w Paramount nie zamierzał zaproponować mu tej roli. „Jeśli Brando zagra dona, zapomnij o premierze we Włoszech – powiedział producent Dino De Laurentiis Charliemu Bluhdornowi. – Wyśmieją go”.

Siódmego marca 1970 roku Puzo wysłał do Marlona kolejny list, w którym przyznawał się do porażki.

Drogi Marlonie!

Rozmawiałem z ludźmi w Paramount i producentem Alem Ruddym. Są chłodno nastawieni i chyba mają inną wizję. Więc jeśli nie przeczytałeś powieści i nie jesteś gotów użyć swojej siły przebicia, to sprawa chyba jest przesądzona.

Przepraszam, że zmarnowałem Twój czas. Wciąż uważam, że to był dobry pomysł. Dziękuję za telefon i rozmowę.

Ale pozostawała kwestia długów, uzależnienia od leków i tego, że najwybitniejszy aktor tego pokolenia tkwił w bezczynności. Marchak miała w rękawie jeszcze jednego asa. Słyszała, że w Paramount rozważano kandydaturę Laurence'a Oliviera. Mimochodem wspomniała o tym Marlonowi.

– Laurence Olivier! On nie może zagrać szefa mafii! – wykrzyknął Brando.

– Czytałam, że weźmie udział w przesłuchaniu – powiedziała Marchak.

Brando nagle zainteresował się tematem.

Od chwili, gdy zatrudniono go jako reżysera, Coppola miał dwóch kandydatów do tytułowej roli. „Dla mnie wybór sprowadzał się do Marlona Brando albo Laurence'a Oliviera". Wiedział, że Ojca Chrzestnego musi zagrać gwiazda największego kalibru – „aktor charakteryzujący się takim magnetyzmem i charyzmą, że każde jego pojawienie się na ekranie jest wydarzeniem".

W swoim żółtym notatniku zapisał także kilka innych nazwisk, między innymi aktorów charakterystycznych, Johna Marleya i Franka DeKovy. Szybko jednak uświadomił sobie, że musi mierzyć wyżej. „Ostatecznie ustaliliśmy, że powinniśmy zwabić najlepszego aktora na świecie”.

To zawężało wybór do dwóch kandydatów: Laurence’a Oliviera i Marlona Brando.

Czterdziestosiedmioletni Brando mógł się wydawać za młody do roli starzejącego się dona mafii. Olivier miał sześćdziesiąt cztery lata, był więc w bardziej odpowiednim wieku, ale jako typowy Brytyjczyk nie do końca pasował do roli Amerykanina włoskiego pochodzenia. Poza tym miał problemy zdrowotne, które utrudniłyby mu dłuższy wyjazd z Anglii do Ameryki.

Dean Tavoularis, scenograf, który był zatrudniony jako kierownik produkcji, wspominał, jak wracał razem z Coppolą do Los Angeles z Nowego Jorku, gdzie szukali aktorów. Podczas pięciogodzinnego lotu rozmawiali o narodowej „zgadywance” dotyczącej obsady.

– Zgadnij, kogo widzę w roli Ojca Chrzestnego – powiedział Coppola.

– Kogo? – rzucił Tavoularis, zbity z tropu.

– Marlona Brando – wyjawił Coppola.

„Bardzo mnie to zdziwiło, chociaż nie powinno – wspominał Tavoularis. – W końcu to najlepszy aktor na świecie”.

Tavoularis dość dobrze znał Marlona, ponieważ w 1968 roku pracował z nim w Rzymie nad filmem *Candy*, satyryczną komedią o pornografii, która niezbyt się udała.

– Chciałbym zjeść z nim kolację – oznajmił Coppola.

Kiedy wrócili do domu, Tavoularis zadzwonił do Christiana Marquanda, reżysera *Candy*, który był tak zżyty z Marlonem Brando, że aktor nazwał jego imieniem swojego pierworodnego syna. Umówiono kolację w Chianti

Ristorante, słynnym lokalu przy Melrose Avenue, gdzie bywały największe hollywoodzkie sławy, od W.C. Fieldsa po Liz Taylor. Brando przyjechał w towarzystwie Marquanda i usiedli w boksie z Coppolą i Tavoularisem. Ten ostatni wspominał potem:

> Właśnie wtedy Francis zadał najważniejsze pytanie. Zapytał Marlona, czy czytał książkę. Brando roześmiał się i odparł, że nie. Francis opowiedział mu o tym, jak powieść Puza podbiła cały kraj, o planowanej ekranizacji oraz o tym, że tytułowa postać mogła wiele dać Marlonowi jako aktorowi. Myślę, że nie miał trudnego zadania. Brando był gotowy. Zawsze był otwarty na pomysły kreatywnych ludzi. Odmawiał tylko głupcom i arogantom.

Wbrew wszystkiemu wyglądało na to, że Coppola jest blisko namówienia Marlona Brando do wyjścia z ukrycia i wcielenia się w najbardziej pożądaną rolę w Hollywood. „Jedynymi ludźmi, którzy się temu sprzeciwiali, byli ci, którzy liczyli się najbardziej: szefostwo Paramount”, twierdził Tavoularis.

W wywiadzie dla „Cigar Aficionado” z 2003 roku Coppola powiedział:

> Jednym z ówczesnych członków kierownictwa Paramount Pictures był niejaki Frank Yablans. Już urabiał Charliego Bluhdorna, żeby zająć jego miejsce i zostać grubą rybą… Wmawiał Charliemu, że Brando to absurdalny pomysł. Po pierwsze, nie jest Włochem ani nie wygląda na Włocha. Po drugie, jeśli pojawi się na planie, będą potrzebne dokrętki, ponieważ trudno się z nim pracuje. Ludzie będą od niego stronić. Jest wypalony i skończony.

Coppolę wezwano na zebranie z udziałem „największych szych” w Paramount. „Wiecie, jak oni potrafią się zachowywać – tłumaczył. – Jednoczą się przeciwko wspólnemu wrogowi”.

Stanley Jaffe posadził młodego reżysera i wydał mu bezpośredni rozkaz:

– Dopóki jestem szefem wytwórni, Marlon Brando nie zagra w tym filmie i nie pozwalam na dalsze dyskusje.

Coppola, który jako nastolatek cierpiał na padaczkę, uciekł się do taniej sztuczki. Upadł na podłogę i udawał, że ma drgawki. „Zrobiłem to dla żartu – wspominał. – Wiedziałem, że na podłodze jest wykładzina, więc nie będzie mnie bolało”.

Ale jego odpowiedź była śmiertelnie poważna.

– Poddaję się – rzucił. – Zatrudniliście mnie, mam być reżyserem. Nie chcecie rozmawiać o żadnym z moich pomysłów. A teraz zabraniacie mi nawet spróbować wcielić moją wizję w życie. Przynajmniej pozwólcie mi spróbować.

Po krótkiej dyskusji Jaffe zgodził się wziąć kandydaturę Marlona Brando pod uwagę, ale pod trzema warunkami. Po pierwsze, aktor musiał zapłacić kaucję wysokości miliona dolarów, która miała być gwarancją, że jego despotyczny charakter i opieszałość nie opóźnią produkcji. Po drugie, musiał zrezygnować ze zwyczajowego honorarium i zagrać w filmie niemal za darmo. A po trzecie – co miało być najbardziej nietypowe w przypadku aktora formatu Marlona Brando – miał wziąć udział w castingu do głównej roli.

„Coppola udawał ataki padaczki już wiele lat wcześniej, w czasach studenckich, żeby skłonić sponsora do wyłożenia dodatkowych funduszy, których potrzebował na dokończenie *To już tej nocy*, a ta sztuczka okazała się równie skuteczna w przypadku Jaffe’a i innych członków kadry kierowniczej” – pisał Gene D. Phillips w biografii Coppoli, odnosząc się do jednego z jego wczesnych „rozbieranych” filmów. Ale konieczność zorganizowania przesłuchania była „jokerem w talii, ponieważ wszyscy

wiedzieli, że Brando nigdy nie bierze udziału w castingach. Dlatego Jaffe zakładał, że odrzuci rolę”.

Coppola, który, jak wspomina, „cholernie bał się Marlona Brando”, wiedział, że nie może zorganizować przesłuchania.

> Zastanawiałem się, jak to rozwiązać… Zadzwoniłem do niego i mówię: „Panie Brando, czy nie miałby pan nic przeciwko, żebyśmy trochę się powygłupiali przed kamerą i poimprowizowali, żeby sprawdzić, jak nam wyjdzie?”. Nie powiedziałem, że to będzie casting, tylko drobny eksperyment.

Nazwał to „testem wizerunkowym” – sposobem na sprawdzenie, jak Brando, który miał holenderskie, irlandzkie, angielskie i niemieckie korzenie, wypadnie w roli Włocha. „Słowo »casting« nigdy nie padło w obecności Marlona”, wspominał Fred Roos.

Brando chętnie się zgodził. Przeczytał już *Ojca Chrzestnego*… albo to Alice Marchak mu go przeczytała. „Uważał, że to smakowita rola – powiedział Coppola. – Właśnie tego słowa użył: »smakowita«”.

Podszedł do swojego zadania poważnie. Jak zwykle zwrócił się o pomoc do Marchak. Ta napisała potem w pamiętniku:

> Pewnego dnia poprosił mnie, żebym przejrzała razem z nim kilka zdjęć. Usiedliśmy w salonie, a on zaczął mi podawać zdjęcia rozmaitych mężczyzn. Spytałam, kto to jest. Odpowiedział, że poprosił Francisa o fotografie członków mafii. Wiedziałam, kim jest Francis, śledziłam wszystkie wieści dotyczące *Ojca Chrzestnego* i przekazywałam je Marlonowi. Tego dnia po raz pierwszy wspomniał, że rozmawiał z Francisem Coppolą, który miał wyreżyserować film. Niespodzianka! Marlon również nie próżnował.

Brando i Marchak oglądali zdjęcia, które zrobiono w codziennych sytuacjach: „na ulicy, w samochodzie, w restauracji”. Zdziwiło ich, jak niepozornie wyglądali szefowie mafii. „Kiedy kilkakrotnie przejrzeliśmy plik fotografii, doszliśmy do wniosku, że don powinien być zwyczajnym

mężczyzną, jakich codziennie mija się na ulicy”, opowiadała Marchak. Wtedy Brando wpadł na „zaczątek pomysłu”.

Postanowił zacząć od zastanowienia się, jak sam będzie wyglądał, gdy się zestarzeje, i na tej podstawie zbudować postać. W ten sposób, jak stwierdziła Marchak, „Marlon przemienił się w dona Corleone”.

Ten proces nie obył się bez komplikacji. Najpierw wszedł do jej gabinetu i „spytał, czy w biurze jest czarna pasta do butów”. Znalazła ją i Brando zaprosił ją do siebie.

> Kiedy weszłam, na krześle siedziała jego wersja szefa mafii. Parsknęłam śmiechem. Przyciemnił sobie brwi i umalował oczy kredką, a czarna pasta do butów lśniła na jego zaczesanych do tyłu włosach. Spytał mnie, co o tym sądzę. Roześmiałam się i odpowiedziałam, że wygląda, jakby miał za chwilę zerwać się i porwać mnie do tanga. Nie wiedziałam, czy udaje Rudolpha Valentino, czy jakiegoś żigolaka. On również zaczął się śmiać.

Marchak postawiła sprawę jasno. „Miałam dla niego tylko jedną radę: Żadnej pasty do butów! Żadnego Edwarda G. Robinsona! Niech będzie jak Brando”.

„Wykonałam swoje zadanie – powiedziała. – Teraz on musiał ich przekonać, że jest donem”.

Brando zawsze sypiał do późna.

Zazwyczaj siedział do trzeciej w nocy i rzadko wstawał przed południem. Ale tamtego ranka w styczniu 1971 roku – dokładnej daty nikt nie pamięta – był gotowy. Jego wieloletni specjalista od charakteryzacji, Philip Rhodes, zgodził się go przygotować.

Coppola dotarł na miejsce o siódmej.

„Francis wspomniał mi o nagrywaniu Marlona Brando w jego domu. To była tajna misja, którą mieliśmy utrzymać w sekrecie – wspominał Hiro Narita, młody kamerzysta, którego reżyser wybrał na potrzeby castingu. – Powiedział, że musi przekonać władze wytwórni o słuszności swojego wyboru”.

Coppola i Narita wczesnym rankiem wylądowali na lotnisku Boba Hope’a w Burbank i wsiedli do białej furgonetki, zabierając sprzęt i aspiracje. Towarzyszył im fryzjer z San Francisco, który strzygł aktorów uczestniczących w pierwszych przesłuchaniach w tym mieście, a także dwójka asystentów. Razem ruszyli w stronę nieba, ku posiadłości Marlona Brando przy Mulholland Drive.

Wkrótce stanęli przed tylnymi drzwiami, zdjęli buty i weszli. Alice Marchak zaparzyła kawę, zaprowadziła ich korytarzem do sypialni Marlona i obudziła go.

– Jest Philip? – spytał, mając na myśli swojego specjalistę od makijażu.

– Nie – odpowiedziała. – Nie wiedziałam, że też ma przyjść.

– Kiedy się pojawi, przyślij go na dół.

Gdy wróciła do kuchni, Rhodes właśnie przyjechał. Wysłała go do sypialni, po czym podała Coppoli i pozostałym kawę. „Stali w salonie i szeptali między sobą. Zostawiłam ich, ponieważ pomyślałam, że sprawdzają oświetlenie i szukają dobrego miejsca do filmowania, więc nie chciałam przeszkadzać”.

Coppola przywiózł ze sobą rekwizyty: włoską szynkę prosciutto, ser i cygara, ponieważ uznał, że mogą pomóc aktorowi wczuć się w rolę. Polecił fryzjerowi zaczekać na zewnątrz, dopóki nie przyjdzie pora na wygłoszenie jego kwestii.

Wtedy do białego salonu – biała wykładzina, białe ściany, białe zasłony – wszedł gospodarz: ubrany w japońskie kimono, z długimi blond włosami.

„Mówił łagodnie i powściągliwie, zupełnie inaczej niż grane przez niego postacie – zauważył Narita. – Mógłbym go pomylić z kimś innym, gdybym nie wiedział, że przyjechałem nagrywać Marlona Brando”.

Narita ustawił pojedyncze łagodne światło, przygotował szesnastomilimetrową kamerę i czekał.

Brando skubnął trochę szynki i sera. Potem, ku zaskoczeniu wszystkich w pomieszczeniu, rozpoczął przemianę w dona Vita Corleone. Związał włosy w kucyk, przyciemnił blond fryzurę pastą do butów, wysunął szczękę i zmarszczył końcówki kołnierzyka koszuli.

– Myślicie, że potrzebuję wąsów? – spytał z delikatnym włoskim akcentem.

– O tak – odparł Coppola. – Mój wujek Louis ma wąsy.

Brando naniósł nieco pasty na górną wargę.

Potem wziął chusteczki higieniczne i wepchnął je sobie do ust, tworząc obwisłe policzki.

– Chcę wyglądać jak buldog – odezwał się niespodziewanie chrapliwym głosem.

Usiadł na kanapie w salonie.

– Chcę improwizować – powiedział.

Coppola poprosił wszystkich o ciszę. „Kazałem swoim ludziom się uciszyć. Słyszałem, że hałas mu przeszkadza. Zawsze nosił zatyczki do uszu podczas pracy”.

Brando poruszał się w różne strony, eksperymentując ze swoją posturą i mamrocząc pod nosem.

W końcu, po piętnastu albo dwudziestu minutach, podniósł wzrok.

– W porządku, jestem gotowy.

Poprosił Coppolę, żeby nie nagrywał jego głosu, ponieważ jeszcze nie opracował sposobu mówienia dona. Reżyser skinął głową na Naritę i ten włączył kamerę, a Marlon Brando, podobno wypalony i skończony jako aktor, zaczął zmieniać czterdzieści siedem lat przygotowań, doświadczeń i talentu w sztukę. „Filmowałem go nieco od dołu, z kieliszkiem wina w jednej i cygarem w drugiej dłoni, podczas gdy żywo gestykulował – opowiadał Narita. – Francis również go nagrywał. W pewnym momencie Brando zanurzył końcówkę cygara w winie. Nagle zadzwonił telefon, a on spokojnie go odebrał, nie wychodząc z roli, i wymamrotał kilka słów do słuchawki, jakby rozmawiał z kimś na drugim końcu linii. Potem rozłączył się i kontynuował pantomimę”.

Coppola poczuł, że to właściwa chwila na jego niespodziankę.

> Bez ostrzeżenia zawołałem naszego fryzjera. Ten podszedł do Marlona i rozpoczął swój monolog. Brando przez chwilę nie wiedział, co się dzieje, ale zaczął słuchać i po chwili wczuł się w tę scenę. To była moja szansa. Wszystko się udało. Uchwyciłem to na taśmie. Widziałem, jak czterdziestosiedmioletni Marlon Brando przemienia się w podstarzałego szefa mafii. To było fantastyczne.

Wszyscy w pomieszczeniu byli oszołomieni. Brando uchwycił esencję dona Corleone, tworząc tę postać dla potrzeb kina, tak jak Mario Puzo stworzył ją na kartach powieści. „Transformacja Marlona była olśniewająca i kompletna – powiedział Narita. – Nie dało się w nim rozpoznać człowieka, który powitał nas przy drzwiach”.

Ekipa spakowała się i wyszła. W furgonetce nie potrafili znaleźć słów na to, czego właśnie doświadczyli. Ten wytęp odebrał Naricie mowę.

Ale Coppola już planował kolejny krok. Tym razem nie zamierzał iść do Evansa ani innych szefów wytwórni w Los Angeles. Chciał zanieść taśmę na sam szczyt, do właściciela, Charliego Bluhdorna. „Wiedziałem, że to, czego dokonał Brando na tym nagraniu, było niezwykłe – wyznał Coppola.

– Dlatego uznałem, że jeśli pojadę do Nowego Jorku i pokażę taśmę samemu Charliemu Bluhdornowi, to przesądzi sprawę. Jeśli mu się spodoba, pozostali będą musieli się dostosować”.

Z taśmą w torbie wsiadł na pokład najbliższego samolotu lecącego z Los Angeles do Nowego Jorku i po wylądowaniu udał się prosto do siedziby Gulf+Western. W sali konferencyjnej przygotował sprzęt wideo, żeby odtworzyć nagranie.

– Czy mógłbym chwilę porozmawiać z panem Bluhdornem? – spytał asystentkę.

Właściciel Paramount wkrótce wyłonił się zza rogu niczym nadciągająca burza.

Coppola puścił taśmę.

– Francis, co robisz? – spytał Bluhdorn, wpatrując się w mały ekran. Nagle zrozumiał, na co patrzy: to był Marlon Brando. – Nie, w żadnym razie! Nie chcę tego szaleńca! – wykrzyknął.

Zanim jednak zdążył wybiec z sali, zafascynowało go to, co Al Ruddy nazwał „cudem przy Mulholland”. Na jego oczach Brando stał się donem Corleone.

– To wspaniałe! – zawołał Bluhdorn.

Później wszyscy byli równie poruszeni tym przesłuchaniem jak ich szef: Bob Evans, Peter Bart, nawet Stanley Jaffe. Ten ostatni opowiadał:

> Pamiętam, że Al Pacino przyszedł do mojego gabinetu przed rozpoczęciem zdjęć i spytał, czy może zobaczyć nagranie. Zupełnie jakbyśmy patrzyli na Boga. To była niesamowita transformacja Marlona Brando w Ojca Chrzestnego, włącznie z wypchanymi policzkami. Coś olśniewającego!

Ale wytwórnia Paramount zaproponowała Marlonowi dosyć skromny kontrakt: pięćdziesiąt tysięcy dolarów honorarium, dziesięć tysięcy

tygodniowo na pokrycie kosztów podczas zakontraktowanych sześciu tygodni zdjęć, a także procent od zysków, pod warunkiem że film zarobi dziesięć milionów dolarów. Nagranie, na którym Brando zmienia się w dona Corleone w swoim salonie, zniknęło jak skarb zaginiony w zatopionym wraku.

Hollywoodzka prasa z niechęcią przyjęła informację o zaangażowaniu Marlona Brando. ŻADNYCH GWIAZD W OBSADZIE *OJCA CHRZESTNEGO* – TYLKO JAKIŚ BRANDO, głosił nagłówek w „Daily Variety". Dziennikarze przypominali, że zaledwie kilka miesięcy wcześniej Evans zapowiadał, że zatrudni „zwykłych ludzi, którzy nie mają znanych nazwisk".

Teraz tytułowa rola miała przypaść jednemu z największych gwiazdorów w Hollywood.

Evans był przygotowany na zmianę narracji. „Obsada jest tak satysfakcjonująca i ekscytująca, dlatego że pisząc powieść, a potem pierwszą wersję scenariusza, pan Puzo od początku wyobrażał sobie pana Brando w roli Ojca Chrzestnego".

„Na szczęście wygrał tę bitwę", skomentował syn Puza, Anthony.

8
WOJNA O OBSADĘ RODZINY CORLEONE

W otwartej wojnie o obsadę Coppola wygrał bitwę o Marlona Brando. Ale walka o kolejnych aktorów miała się okazać jeszcze bardziej burzliwa. Coppola pragnął pełnej kontroli nad filmem i w tym celu był gotów działać bez porozumienia z tymi, którzy finansowali przedsięwzięcie. Angażował aktorów zgodnie ze swoją wizją, a potem przekonywał Paramount do uznania jego wyborów.

Od samego początku miał zdecydowaną wizję tego, jakich aktorów preferuje. „W miarę możliwości chcę, żeby każdego Włocha zagrał Włoch albo Amerykanin włoskiego pochodzenia”, oznajmił Fredowi Roosowi. Według Roosa Coppola głosił teorię, że osoby wychowane we włoskich rodzinach mają pewne „cechy behawioralne”, które w naturalny sposób ujawnią się na ekranie. „Uważał, że nawet nie będzie musiał im dawać konkretnych instrukcji, ponieważ to część ich dziedzictwa. Innymi słowy, mają to w genach. Zresztą reżyser nie ma czasu pilnować każdego detalu”.

Coppola chciał, żeby „z ekranu biła woń czosnku”.

Autentyczność była na szczycie jego listy oczekiwań. Agentów poinformowano, że każdy aktor ma szansę na rozmowę z Roosem. Gorączka trwała, a Coppola uczestniczył w wielu przesłuchaniach. „Oglądaliśmy każdego – mówił Roos. – Wielu aktorów kłamało o swoich rzekomych włoskich korzeniach, ale nikogo nie odsyłałem. Nawet jeśli nie

mieli agenta. Kiedy dzwonili do mnie osobiście, zawsze zapraszałem ich na spotkanie”.

Ten proces trwał trzy miesiące, na Zachodnim i Wschodnim Wybrzeżu. W Nowym Jorku przed niewielkim studiem, w którym odbywały się castingi, kolejka aktorów ciągnęła się aż na ulicy. „To nie było studio nagrań, tylko zatłoczone, ciasne pomieszczenie – opowiadał Roos. – Aktorzy nie mieli poczekalni, więc tłoczyli się na zewnątrz. Patrzyli na siebie nawzajem spod oka, dopóki ktoś nie zawołał ich do środka”.

Wtedy stawali na kilkunastometrowej scenie i odsłaniali serce przed Roosem i ostatecznym arbitrem, Francisem Coppolą. „Francis był gotów mocno zaangażować się w przesłuchania – wspominał Roos. – Tylko w ten sposób można zapewnić jakość. Nie wolno o niczym zapominać”.

Coppola jako jeden z pierwszych w branży używał kamery z taśmą szpulową, prymitywnej nowej technologii, która pozwalała mu nagrywać przesłuchania. „Aktor nie wiedział, kiedy kamera pracowała – tłumaczył Roos. – Tak dobrze się przy tym bawiliśmy, że musiały się pojawić opóźnienia, zwłaszcza jeśli któryś kandydat okazywał się ciekawy albo Francis opowiadał jakąś historię lub śpiewał piosenkę. Czasami byliśmy opóźnieni o czterdzieści pięć minut i aktorzy czekający na zewnątrz się wkurzali”.

Robert Evans i inni szefowie wytwórni mieli jednak zupełnie inne pomysły na obsadę głównych ról. Na początku spotkali się z Coppolą, żeby o tym porozmawiać. Ich pierwszy pomysł zaskoczył reżysera. Potem wspominał ich dyskusje w wywiadzie dla „Cigar Aficionado”.

– A co z Robertem Redfordem w roli Michaela Corleone? – zaproponowali.

Coppola starał się zachować spokój.

– No cóż, Redford to cudowny i bardzo bystry facet – odparł. – Ale nie wygląda na Włocha.

– Jest wielu jasnowłosych Włochów – upierali się szefowie. – Sycylijczycy są blondynami albo mają rude włosy i niebieskie oczy.

– Tak, ale czy nie sądzicie, że Michael, syn, który nie chce kontynuować rodzinnego interesu, powinien wyglądać na Włocha, co podkreśliłoby, że nie może uciec przed przeznaczeniem? – spytał Coppola. – Jeśli będzie blondynem, stanie się Robertem Redfordem. Będzie białym anglosaskim bankierem.

Evans miał inny pomysł. Paramount niedawno doczekała się swojego pierwszego dużego przeboju, wyciskacza łez *Love Story*, który zarobił sto trzydzieści sześć milionów dolarów i zapewnił wytwórni odrobinę tak potrzebnego czasu. W filmie zagrali żona Evansa, Ali MacGraw, oraz młody amant Ryan O’Neal. A może to O’Neal zagra Michaela, a Ernest Borgnine wcieli się w Vita Corleone, zaproponował Evans.

„Naprawdę uważali, że Ryan O’Neal to dobry kandydat, ponieważ był młody i właśnie został gwiazdą”, wspominał Coppola.

Reżyser był nieugięty.

– Jest pewien młody aktor, którego znam – powiedział Evansowi. – Jeszcze nigdy nie zagrał w filmie, ale za każdym razem, gdy czytam sceny z Michaelem Corleone, na przykład te, w których Michael spaceruje po Sycylii z dwoma ochroniarzami i dziewczyną, przed oczami staje mi jego twarz. Nie widzę w tej roli nikogo innego.

– Jak się nazywa? – spytał Evans.

– Al Pacino – odparł Coppola.

Pacino nie był oczywistym wyborem. Przy wzroście metr siedemdziesiąt wydawał się za niski, by zagrać przyszłą głowę rodziny Corleone, a w wieku niemal trzydziestu jeden lat wydawał się za stary, by

wcielić się w studenta college’u, który wstąpił do piechoty morskiej. Ale kiedy stanął na scenie na Broadwayu, gdzie w 1969 roku zdobył nagrodę Tony za rolę nastoletniego narkomana w *Does a Tiger Wear a Necktie?*, jego wzrost i wiek stały się nieistotne. „Wyglądał, jakby miał dwa metry”, zachwycał się Al Ruddy po obejrzeniu jego występu. Jego ciemne posępne oczy mogły idealnie oddać cierpienie dobrego człowieka, który próbuje uciec z brudnego świata ojca, by ostatecznie zostać jego przywódcą.

– Zaangażuj Ala – namawiała Coppolę żona George’a Lucasa, Marcia. – On rozbiera ludzi wzrokiem.

Tyle że, jak niemal wszyscy w Hollywood, Evans nie słyszał o Alu Pacino.

– Kim on jest? – spytał ostro.

– Aktorem teatralnym, nigdy nie grał w filmie – wyjaśnił Coppola.

Potem Evans dowiedział się, ile Pacino ma wzrostu.

– Kurdupel nie może zagrać Michaela! – wybuchnął.

– Jak to kurdupel? – rzucił Coppola.

– Gość jest za niski – upierał się Evans.

– Tak, ale jest dobrym aktorem, wygląda na Włocha, ma charyzmę i myślę, że powinien zagrać tę rolę – podsumował Coppola.

– Wykluczone – oświadczył Evans. – Al Pacino nie zagra Michaela Corleone.

Coppoli skończyły się argumenty. „Byłem bardzo rozczarowany, ponieważ miałem pewność, że ten młody aktor jest świetny – opowiadał. – Nie potrafiłem ich przekonać. Nie miałem żadnego wsparcia”.

Dlatego postanowił grać na czas. Zaproponował, że przyjrzy się wszystkim najlepszym młodym aktorom. „Dajcie mi trochę czasu, a to zrobię”.

Napomknął o Jamesie Caanie, Robercie Duvallu i Diane Keaton, którzy byli „jego przyjaciółmi i nieznanymi aktorami”.

Potem zabrał się do pracy, żeby pokazać szefom wytwórni to, czego nie potrafili sami dostrzec.

W pierwszych dniach stycznia 1971 roku wezwał Pacina, Caana, Duvalla i Keaton do San Francisco. Tam, w siedzibie swojego studia American Zoetrope i pobliskim hotelu Palace, w całkowitej tajemnicy sfilmował przesłuchania tej czwórki aktorów. Był przeświadczony, że te nagrania przekonają ludzi w Paramount, że znalazł idealną obsadę. Castingi kosztowały nie więcej niż pięćset dolarów i ta suma, jak żartował James Caan, najwyraźniej została wydana na lunch, który Coppola im kupił – „cztery kanapki z peklowaną wołowiną”.

Pacino wciąż był aktorem na dorobku, tak spłukanym, że musiał pożyczyć pieniądze na taksówkę. Wcześniej był niechlujnym gońcem, bileterem w teatrze i nadzorcą budynku, ale w pełni żywy czuł się dopiero na scenie. Jego ojciec Salvatore porzucił rodzinę, gdy mały Alfredo miał zaledwie dwa lata. Chłopiec zamieszkał z matką u dziadków w mieszkaniu niedaleko ogrodu zoologicznego na Bronxie. Jako dziecko lubił chować się na szczycie billboardu i snuć fantazje – „że jestem z Teksasu” – które odwracały jego uwagę od problemów. Jego przyjaciółmi stały się filmy, dzięki którym budował wyobrażony świat. Zaczął pić w wieku trzynastu lat, a kiedy trzy lata później wyrzucono go ze szkoły teatralnej, podejmował się rozmaitych nisko płatnych prac, żeby się utrzymać. Po dziesięciu latach włóczenia się po internatach i mieszkaniach znajomych Pacino znalazł pracę nadzorcy budynku i wprowadził się do mieszkania w piwnicy. Napisał NADZORCA na jednym ze swoich zdjęć portretowych i przykleił

je plastrem do drzwi wejściowych. „Trudno upaść niżej”, stwierdził w 1972 roku w wywiadzie dla „Time”.

„Wróciłem do aktorstwa, żeby ocalić życie”, wspominał powrót do młodzieńczej pasji. Wkrótce zaczął dostawać niewielkie, a potem coraz większe role w sztukach wystawianych w Nowym Jorku. Mimo scenicznych osiągnięć nie wyobrażał sobie, że mógłby udźwignąć na swoich barkach ciężar dużego filmu, a tym bardziej zagrać główną rolę.

„On widzi we mnie coś, czego ja nie dostrzegam – wyznał po przeczytaniu powieści Maria Puzo. – Muszę przyznać, że to bardzo wciągająca książka”. Ale telefon od Coppoli całkowicie go zaskoczył. „Francis widział mnie tylko w teatrze i to musiało mu wystarczyć… Nie miałem pojęcia, jakim cudem wytwórnia miałaby się zgodzić na moją kandydaturę, i nie myliłem się. Byłem niewiadomą, a jedynym filmem, w jakim zagrałem, byli *Narkomani*, którzy jeszcze nie trafili do kin”.

Sonny’ego Corleone Coppola dostrzegł w Caanie, wychowanym w Queens synu niemieckich Żydów. Znał go z uczelni, z czasów, gdy obaj studiowali na wydziale teatralnym Uniwersytetu Hofstra. Caan, choć nie Włoch, dobrze zbudowany, był kapitanem szkolnej drużyny baseballowej i gwiazdą drużyny koszykarskiej – i potrafił przenieść na ekran gwałtowny temperament brutalnego Sonny’ego z książki Maria Puzo. Poza tym, tak samo jak Sonny, był uparty, co udowodnił, gdy uciekł ze szkoły, żeby pojechać z Nowego Jorku na Uniwersytet Stanu Michigan i wziąć udział w testach do odnoszącej sukcesy uczelnianej drużyny futbolowej. „Tak naprawdę ma metr osiemdziesiąt i wydaje się szokująco drobny. Otaczająca go na ekranie aura siły to złudzenie, które wynika z jego osobowości i energii”, pisano na łamach „New York Timesa”.

Toma Hagena, zawsze spokojnego prawnika mafii, katolika o niemiecko-irlandzkich korzeniach, Coppola zobaczył w Duvallu, który

w 1962 roku zagrał niemówiącego, tajemniczego Boo Radleya w *Zabić drozda*. Duvall widział Hagena tak samo jak Coppola i Puzo. „Facet był jak agent służb specjalnych”, tłumaczył. Duvalla zainspirowała zasłyszana od znajomego opowieść o Carmine Tramuntim, ówczesnej głowie przestępczej rodziny Lucchese. Ten korzystał z usług „potężnego gońca”, mężczyzny, który był na każde jego zawołanie, „przypalał mu papierosy, podsuwał krzesło i tak dalej. Nie można umniejszać znaczenia takiej pozycji. Tym się kierowałem”. Miał być specjalnym agentem, który chroni i wspomaga dona Corleone z szacunkiem i usłużnością.

Co być może najdziwniejsze, Kay Adams Coppola dostrzegł w młodej aktorce Diane Keaton, najlepiej znanej z roli gospodyni domowej w telewizyjnej reklamie dezodorantu Hour After Hour. („Przepraszam, dlaczego nosi pani dres?”, pytał głos spoza kadru, na co ona pośpiesznie odpowiadała: „Żartuje pan? Przy tylu obowiązkach domowych, dzieciach i zakupach pokonuję osiem kilometrów dziennie”). Keaton, którą prasa opisywała jako „ekscentryczną”, na długo zanim zyskała sławę, występowała na Broadwayu w hippisowskim musicalu *Hair* i wkrótce miała się stać stałym gościem w *The Tonight Show*, gdzie jej frywolność stanowiła idealną przeciwwagę dla beznamiętnego głosu Johnny’ego Carsona. Coppola uważał, że Keaton, która „była tak zwariowana i dziwna”, tchnie życie w „porządną i nudną” postać Kay Adams.

Podobnie jak Pacino, którego zaskoczyła wiara Coppoli w jego możliwości, także Keaton nie kryła zdziwienia propozycją roli. „Kiedy zostałam zaproszona na przesłuchania do *Ojca Chrzestnego*, nie mogłam w to uwierzyć. Ja? Diane Keaton w *Ojcu Chrzestnym*? Nigdy! Nawet nie byłam Włoszką”.

Kiedy między siódmym a dziesiątym stycznia czwórka aktorów pojawiła się w San Francisco, by wziąć udział w potajemnych castingach,

Coppola zabrał się do przekształcania ich w rodzinę Corleone. „Moja żona [Eleanor] ostrzygła ich i dostarczyła im ubrania. Nakręciliśmy na szesnastomilimetrową taśmę całą masę próbnych scen”.

Alowi Pacino, który miał porzucić niechlujny wygląd dla potrzeb castingu do roli, na którą w swoim odczuciu nie miał żadnych szans, nowa fryzura wydawała się grubą przesadą. „Owszem, kiedy już się kręci film, można sobie pozwolić na wszystko, co jest konieczne, ale nie dla potrzeb pierwszych przesłuchań. Prawdę mówiąc, brakuje mi moich włosów, a jeśli dostanę tę rolę tylko ze względu na odpowiednią fryzurę, to coś tu jest nie tak, prawda?”

Ale oto Pacino, Caan i Duvall – na zawsze zatrzymani w swojej młodości, podekscytowaniu i niedoświadczeniu – zasiedli wokół stołu pełnego chińskiego żarcia na wynos i odgrywali swoje role. Podczas innego przesłuchania ubrany w mundur Pacino siedział przy butelce wina z Diane Keaton, która słuchała opowieści o tym, jak ojciec Michaela uwolnił Johnny’ego Fontane’a od długoterminowego kontraktu z upartym szefem kapeli. („Luca Brasi przyłożył mu pistolet do skroni, a tata zapowiedział, że na kontrakcie znajdzie się albo jego podpis, albo mózg”). Podczas każdego z tych testów aktorzy byli rozemocjonowani, mylili kwestie i często wybuchali śmiechem, ale nie było wątpliwości, że są przyszłymi gwiazdami kina.

Kiedy przesłuchania się zakończyły, Coppola przesłał taśmy do Los Angeles i Nowego Jorku, żeby mogli je obejrzeć Bob Evans, Stanley Jaffe i Charlie Bluhdorn. Odpowiedź była szybka i jednogłośna. „Uważali, że nagrania są okropne – wspominał Coppola. – Wtedy ludzie z Paramount zaczęli na poważnie myśleć o zwolnieniu mnie”.

Szefowie wytwórni nie tylko nie byli zachwyceni efektem przesłuchań, ale też nie spodobało im się, że Coppola przeznaczył tyle pieniędzy –

pięćset dolarów! – na posiłki i inne wydatki.

„Okropne! – rzucił Bluhdorn, kiedy obejrzał taśmy. A potem, ku przerażeniu Coppoli, dodał coś jeszcze bardziej niepokojącego: – Ale to nie aktorzy są fatalni, tylko reżyser”.

Wytwórnia postawiła sprawę jasno.

– Posłuchaj, Francis, przejmujemy kontrolę. Musisz zmienić obsadę. Daj sobie spokój z Alem Pacino i ludźmi takimi jak Bobby Duvall. Nie chcemy ich.

> [Coppola miał] rozpocząć bardzo intensywne przesłuchania. Musieliśmy sprawdzić wszystkich młodych aktorów we wszystkich rolach i nagrać te castingi, więc to robiliśmy. Sprawdzaliśmy Martina Sheena jako Michaela. Deana Stockwella jako Michaela. Ryana O’Neala jako Michaela. Odbyły się setki przesłuchań, na które wydaliśmy setki tysięcy dolarów.

Na liście kandydatów znajdowało się czterdziestu potencjalnych Michaelów, setka Kay, czterdziestu Sonnych, dwudziestu pięciu Fredów. Wielu aktorów chętnie uczestniczyło w castingach do różnych ról. „Rola w *Ojcu Chrzestnym* była najlepszą fuchą w mieście”, twierdził Roos.

Wkrótce po katastrofalnych przesłuchaniach w San Francisco Coppola przeniósł się z całą operacją – i z rodziną – do Nowego Jorku. Mimo stu siedemdziesięciu pięciu tysięcy dolarów honorarium, które otrzymał od wytwórni, tkwił po uszy w długach. Był winien pieniądze Warner Bros. z powodu niewypełnionego kontraktu, a niezapłacone rachunki American Zoetrope piętrzyły się coraz bardziej. „Byłem spłukany. Na nic nie mogłem sobie pozwolić – wspominał. – Dawali mi tysiąc dolarów tygodniowo na życie, więc postanowiłem przeznaczać te pieniądze na spłatę długów i żyć jak najbardziej oszczędnie”.

Szwagier Coppoli, kompozytor David Shire, udostępnił mu puste mieszkanie na Upper West Side. „Niewielkie studio przy Sześćdziesiątej

Ulicy, w którym właśnie trwało malowanie”, powiedział Coppola. Lokal był zdecydowanie za mały dla reżysera, jego dwóch synów i żony Eleanor, która spodziewała się trzeciego dziecka, córki Sofii. „Dzieciaki chorowały na ospę, a mieszkanie wymagało remontu – wspominała Eleanor w książce *The Godfather Book* Petera Cowiego. – To było piekło na ziemi”.

Na domiar złego z rodziną zamieszkał ojciec Coppoli, Carmine, który skomponował muzykę do wesela i innych scen w *Ojcu Chrzestnym*. „Żyliśmy jak nędzarze – opowiadał reżyser. – Jak biedna włoska rodzina. Byliśmy nieszczęśliwi”.

Po przeprowadzce do Nowego Jorku Coppola i jego ekipa rekrutacyjna, w której skład wchodzili Fred Roos, kierowniczka obsady Andrea Eastman oraz Lou DiGiaimo, odpowiedzialny za zatrudnianie statystów, zabrali się do gorączkowych przesłuchań. Zdjęcia miały się rozpocząć za niecałe trzy miesiące. „Od początku pojawiały się napięcia pomiędzy twórcami filmu a wytwórnią – opowiadała Eastman. – Kompletowanie obsady trwało bardzo długo. Pracowaliśmy siedem dni w tygodniu. To były ciężkie czasy”.

Na liście obsady z dziewiętnastego stycznia 1971 roku Coppola nabazgrał czerwonym długopisem swój wymarzony skład osobowy: Brando, Pacino, Caan i Duvall. Ale reżyser czuł, że czeka go ciężka batalia. Na drugiej stronie, podpisanej „Obsada nr 2”, przymierzał się do Dustina Hoffmana albo Warrena Beatty’ego do roli Michaela, gdyby nie udało mu się przepchnąć kandydatury Ala Pacino.

Szefowie wytwórni tymczasem stworzyli własną listę kandydatów do roli Michaela i wypisali ją elegancko na firmowej papeterii. Pokazuje ona, jak bardzo ich plany odbiegały od wizji Coppoli:

GWIAZDY: Dustin Hoffman, Robert Redford, Warren Beatty, Ryan O’Neal, Jack Nicholson, James Caan, Michael Sarrazin, Michael Parks, Christopher Jones, Robert Forester, James Farentino.

ZNANI, ALE NIE GWIAZDY: Tony Lo Bianco, Robert De Niro, Al Pacino, Frank Langella, Martin Sheen, Dean Stockwell, Robert Fields, Perry Lopez, Barry Newman, Michael Brandon, Adam Roarke, Mike Margotta.

NIEZNANI: David Selby, Don Furcillo, Bob Capace, G. Welbes.

Na liście kandydatek do roli Kay znalazły się takie gwiazdy jak Karen Black czy Tuesday Weld oraz znane aktorki Blythe Danner i Michelle Phillips. Diane Keaton nie pojawiła się w żadnej kategorii. Sprawdzano także między innymi Jill Clayburgh i Jennifer Salt, brano pod uwagę również Jennifer O’Neill czy Geneviève Bujold.

„Casting do *Ojca Chrzestnego* był wojną pomiędzy Starym Hollywood, reprezentowanym przez Evansa, i Nowym Hollywood w postaci Coppoli – napisał Peter Biskind. – Każdy miał swoich kandydatów do wszystkich ról i wyglądało na to, że nikt nie ma decydującego głosu”.

Wtedy Robert Evans spróbował przejąć kontrolę.

Nagłówek w „Variety” z trzeciego lutego 1971 roku zwiastował nadchodzącą wojnę.

POKAZAĆ REŻYSEROM ICH MIEJSCE, głosił napis na pierwszej stronie. Poniżej, nieco mniejszą czcionką, wyjaśniano: BOB EVANS: ZACHOWUJEMY KONTROLĘ.

Był to rodzaj manifestu. Evans ogłaszał, że przejmuje bezpośrednią kontrolę nad produkcją filmów w Paramount. Zgodnie z nową polityką miał

być „zaangażowany” we wszystkie aspekty ich powstawania, co miało mu zapewnić osobisty wpływ na każdy etap tworzenia filmów w jego wytwórni. Ten ruch wyróżniał Paramount na tle „partnerskiego” modelu, według którego działały inne wytwórnie zapewniające producentom większą swobodę działania. „Chcę być bliżej procesu pisania scenariusza, kompletowania obsady i montażu”, deklarował Evans.

A co z producentami i reżyserami, którym odbierano autonomię twórczą? „Jeśli są rozsądni, nie powinni się gniewać”, odpowiedział Evans według „Variety”.

Francis Coppola był bardzo rozgniewany. Jak twierdziły niektóre osoby pracujące przy filmie, on i Al Ruddy nie mogli wybaczyć Evansowi tego ruchu i uznali go za wypowiedzenie wojny. Ostatecznie ich zmagania skupiły się na pojedynczej kwestii: obsadzeniu Ala Pacino w roli Michaela, co wciąż wydawało się niemożliwe, zwłaszcza dla samego aktora. „Coppoli ogromnie zależało, żebym zagrał tę rolę – wspominał Pacino. – O wiele bardziej niż mnie”.

Jeszcze przed nieoficjalnymi przesłuchaniami w San Francisco Coppola pod koniec 1970 roku spotkał się z Alem Pacino w niewielkim studiu i przeprowadził wstępne przesłuchanie, które zwaliło go z nóg. „Na przestrzeni całego popołudnia prosił Ala, żeby odgrywał rolę Michaela na cztery różne sposoby – wspominał ówczesny agent aktora, Stevie Phillips. – Trwało to całe popołudnie, a on ciągle się domagał: »Spróbuj tego, spróbuj tamtego«. Al wykonywał każde jego polecenie. Był niesamowity! Po tym wszystkim nie tylko uwierzyłem, że dostanie tę rolę, ale też byłem przekonany, że ma praktycznie nieograniczoną skalę talentu”.

„Jego aktorstwo było powalające”, opowiadał Phillips, lecz Pacino był nieobliczalny, co Phillips i agentka Sue Mengers odkryli, gdy wyszukiwali dla niego role.

Mario Puzo również był zachwycony pomysłem obsadzenia Ala Pacino. „Napisałem do Francisa, że Pacino koniecznie musi być w filmie”. („Myślę, że Al Pacino to idealny Michael – napisał Puzo dwudziestego pierwszego stycznia 1971 roku. – Nigdy w życiu nie byłem niczego bardziej pewny”).

Problem polegał na tym, że chociaż Pacino oszołomił Coppolę podczas pierwszego przesłuchania, oblał oficjalny casting. „Nie znał roli – opowiadał Puzo. – Dodawał kwestie od siebie. W ogóle nie rozumiał tej postaci. Był okropny. Jimmy Caan spisał się dziesięć razy lepiej”.

Po skończonej scenie Puzo podszedł do Coppoli.

– Oddaj mi mój list – poprosił.

– Jaki list? – spytał Coppola.

– Ten, w którym napisałem, że chcę Ala Pacino.

Reżyser pokręcił głową.

– Zaczekaj chwilę – rzucił, a pod nosem mruknął: – Drań sam sobie rzuca kłody pod nogi. Nawet nie nauczył się kwestii.

Akcja przeniosła się do sali projekcyjnej w siedzibie Gulf+Western, gdzie szefowie wytwórni dzień po dniu oglądali taśmy z przesłuchań. „Na ekranie Pacino nie wydawał się nikomu… poza Coppolą… odpowiednim kandydatem do roli Michaela”, twierdził Puzo.

Evans postanowił zakończyć debatę.

– Francis, obawiam się, że jesteś osamotniony.

Ktoś spytał o opinię Jaffe’a. Dyrektor Paramount przez wiele dni „cierpliwie i bez słowa oglądał fatalne przesłuchania”, napisał Puzo w swoim pamiętniku. Teraz był „tak wkurzony”, że aż zerwał się z miejsca.

– Naprawdę chcecie wiedzieć? – spytał. – Myślę, że znaleźliście najgorszą bandę nieudaczników, jakich kiedykolwiek widziałem.

Puzo nie mógł dłużej na to patrzeć. Wyszedł z wytwórni i nie wracał przez tydzień.

Proces produkcyjny tymczasem wszedł na kolejny poziom.

> Albert S. Ruddy siedzi w swoim prywatnym gabinecie z nogami na biurku, pali cygaro i rozmawia przez telefon. Wysoki i szczupły producent *Ojca Chrzestnego* ma na sobie szary sweter z golfem, niebieską dwurzędową marynarkę, szare rozszerzane spodnie i buty od Gucciego, którego produkty są obecnie najmodniejsze w Hollywood. Odkłada słuchawkę i odwraca się do jednego z kierowników artystycznych.
>
> – Nie traktuj Francisa tak śmiertelnie poważnie. Nie mamy czasu ani pieniędzy, żeby zapewnić mu wszystko, czego rzekomo potrzebuje, żeby film dobrze wyglądał. Chce, żebyśmy wydali pięć tysięcy dolarów na odtworzenie słynnej reklamy Camela z kółkiem dymu na Broadwayu, tylko po to, żeby pojawiła się na ekranie na kilka sekund. Po prostu zrób tyle, ile możesz.

Takie detale odeszłyby w niepamięć, ponieważ większość planów filmowych jest zamknięta przed zewnętrznym światem. Ale Coppola miał asystenta, Irę Zuckermana, trzydziestoczteroletniego reżysera teatralnego i nauczyciela aktorstwa. To był jego pierwszy film, przy którym Zuckerman pracował w ramach grantu z Amerykańskiego Instytutu Filmowego. Okazało się, że jest bacznym obserwatorem i skrupulatnie wszystko notuje. Potem zamieścił swoje obserwacje w stuczterdziestodwustronicowej książce *The Godfather Journal,* która ukazała się na początku 1972 roku i stanowi niezwykłą codzienną kronikę okresu przed rozpoczęciem zdjęć i w ich trakcie. Zuckerman zdołał uchwycić „zakulisową atmosferę” towarzyszącą tworzeniu *Ojca Chrzestnego*.

Dzięki jego książce sceny z produkcji filmu rozgrywają się przed naszymi oczami w niemal równie efektowny sposób jak sceny z gotowego obrazu.

We wtorek jedenastego lutego 1971 roku, podczas żmudnej ostatniej sesji przesłuchań, która trwała do późnej nocy, wojna pomiędzy Evansem

i Coppolą wylała się na ulice Nowego Jorku. Tamtego popołudnia Evans pojawił się razem ze swoją świtą w Producers Artists Studios przy Zachodniej Pięćdziesiątej Dziewiątej Ulicy, studiu nagraniowym, które Paramount wynajęła do prowadzenia niekończących się przesłuchań. „Nie wygląda na swoje czterdzieści lat, jest drobny i szczupły, ma na sobie elegancko skrojoną niebieską sportową marynarkę, szare rozszerzane flanelowe spodnie i szeroki jedwabny krawat”, odnotował Zuckerman. Evans palił cygaro, „zbyt duże jak na jego delikatne dłonie i twarz”, a jego cera nosiła ślad „tej wyjątkowej kalifornijskiej opalenizny”.

Wkrótce znów zaczęli rozmawiać o obsadzie i dyskusja zamieniła się w publiczną kłótnię.

– Nad niczym już nie panuję! – wykrzyknął Coppola. – Nie mam na to czasu. W sobotę lecę do Londynu. Kiedy wrócę, przekażesz mi decyzje dotyczące obsady. Umywam od tego ręce.

Reżyser wybiegł ze studia, a za nim podążyli jego asystenci. Evans został w środku ze swoją świtą. „Al Ruddy biega pomiędzy oboma obozami, starając się załagodzić sytuację”, napisał Zuckerman. Od tej pory stało się normą, że za każdym razem, gdy Evans dzwonił do Coppoli, rozmowa kończyła się rzuceniem słuchawki przez reżysera.

Tego samego dnia Coppola wrócił do studia, gdzie czekała go wyczerpująca ostatnia runda przesłuchań. Pewny siebie młody reżyser, posiadający własne studio produkcyjne, musiał przesłuchiwać aktorów, których nie chciał zatrudnić, a jednocześnie walczyć o tych, których uważał za idealnych.

Codziennie o ósmej rano rozpoczynał się konkurs piękności: jeden aktor po drugim wypowiadali kwestie i obnażali swoje marzenia przed kamerami Gordona Willisa i jego dwóch asystentów. Charakteryzator Dick Smith

malował i pudrował twarze kandydatów, a odpowiedzialny za garderobę George Newman dobierał dla nich stroje.

Dziesiątki aktorów paradowały przed kamerami.

„Keaton siedzi zgarbiona, gryzie paznokcie i w skupieniu wpatruje się w reżysera”, zauważył Zuckerman.

Aktorzy obnażali serca przed Coppolą. Wierzyli, że to on za wszystko odpowiada, choć wcale tak nie było: nagrania z przesłuchań następnego dnia trafiały do Roberta Evansa, który wciąż był w Nowym Jorku i siedział w sali projekcyjnej w siedzibie Gulf+Western, kilka przecznic dalej.

Koszt przesłuchań wkrótce sięgnął czterystu dwudziestu tysięcy dolarów, a ekipa pracowała na trzy zmiany. O dziewiętnastej przyjechało dwanaście olbrzymich pizz, a o dwudziestej drugiej kotły z gorącą zupą. „Asystenci dwukrotnie musieli dowozić dodatkowe taśmy filmowe i magnetofonowe”, zapisał Zuckerman.

Diane Keaton raz za razem wypowiadała kwestie Kay Adams przed kamerami, aż w końcu zrobiła to ponad sto razy, miażdżąc konkurencję, tak że nikt nie mógł odmówić jej tej roli. Zuckerman zanotował: „To niezwykłe, ale za każdym razem, gdy włączano kamerę, grała tak, jakby to był pierwszy raz”.

O dwudziestej trzeciej, po przesłuchaniu Davida Carradine’a i Ala Pacino, ubiegających się o rolę Michaela, Coppola wezwał Jamesa Caana i kazał mu wcielić się w rolę żołnierza, który zostaje królem. Było bardzo późno, lecz Caan ponownie wziął udział w przesłuchaniu, tym razem we własnym ubraniu, a nie w mundurze piechoty morskiej, który włożył rano. Potworna strata czasu i pieniędzy, z czego każdy zdawał sobie sprawę, także Caan. „To było ostatnie, czego chciał Francis, który zdecydował, że Michael ma wyglądać na Sycylijczyka, a Sonny na jego zamerykanizowaną

wersję”. Tymczasem znów sprawdzał Caana, zamiast mnóstwa innych aktorów, dla których ta chwila była jedyną szansą na rolę w filmie.

Caan miał tego dosyć.

> Wchodzę tam i widzę coś niesamowitego. Przyszli wszyscy aktorzy, jakich można sobie wymarzyć. Irlandzkie akcenty, hiszpańskie akcenty, holenderskie akcenty. Nikogo nie brakowało. Brałem udział w przesłuchaniach do wszystkich ról. Robiło mi się już od tego niedobrze. Powiedziałem: „Wiesz co? Wsadź sobie ten film w dupę. Ja wychodzę”. Byłem taki wściekły, że wsiadłem do pociągu i pojechałem do Chicago, prosto na plan *T.R. Baskin*.

Dwaj aktorzy, którzy czekali od dziewiątej rano, zostali przesłuchani dopiero po północy i błyskawicznie odrzuceni. „Coppola już wybrał obsadę, o którą zamierzał walczyć następnego dnia, a długie przesłuchania go wyczerpały”, napisał Zuckerman. Była pierwsza w nocy, gdy reżyser wreszcie opuścił plan.

Pięć dni później, gdy był w Londynie, gdzie spotkał się z Marlonem Brando, wytwórnia wysłała mu oficjalną wiadomość: Diane Keaton otrzymała rolę Kay Adams, Robert Duvall rolę Toma Hagena, a John Marley, srebrnowłosy wybitny aktor teatralny, który wtedy miał sześćdziesiąt cztery lata, rolę porywczego producenta filmowego, Jacka Woltza.

Najważniejsze role – Michaela i Sonny’ego – wciąż nie zostały obsadzone.

Krążyły pogłoski, że Michaela chciałby zagrać Dustin Hoffman i że „negocjacje już się rozpoczęły”, napisał Zuckerman, po czym wyjaśnił, że takie informacje najczęściej pochodziły od kierowców. „Szoferzy zawsze jako pierwsi o wszystkim się dowiadują, a potem szybko przekazują dalej informacje, które słyszą od osób rozmawiających w samochodach”.

„Wybór aktora do roli Michaela Corleone stał się zarzewiem konfliktu między nami dwoma”, napisał Evans, przyznając, że jego przepychanki z Coppolą zwracały uwagę środowiska. Dla Evansa Pacino był mało znanym przeciętniakiem, który zupełnie nie przystawał do jego wizji Michaela Corleone. A co najgorsze, był niski. W prywatnych rozmowach Evans nazywał go „karzełkiem”.

Wciąż szukał kogoś do roli Michaela. Szczególnie interesował go francuski aktor Alain Delon, który był wtedy jednym z największych europejskich symboli seksu. „Alain zatrzymał się w naszym domu, kiedy przesłuchania się skończyły – powiedziała Ali MacGraw. – W tylnej kieszeni zawsze nosił egzemplarz *Le Parrain*, czyli francuskie wydanie *Ojca Chrzestnego*. Chyba bardzo mu zależało, żeby zagrać w filmie”.

Wybór eleganckiego salonowca takiego jak Delon, który w niczym nie przypominał niespokojnego i posępnego Ala Pacino, wydawał się znaczący. „W pewnym momencie zdałem sobie sprawę, że Bob Evans szukał kogoś, kto przypominałby jego, a ja kogoś, kto wyglądałby mniej więcej jak ja”, przyznał Coppola.

Mimo tego impasu Coppola ani na chwilę nie zmienił nastawienia i gromadził kolejne materiały z Alem Pacino, by przekonać szefów wytwórni, że to on jest właściwym kandydatem do roli Michaela. Ten proces był prawdziwym piekłem dla Pacina. Coppola wzywał go na wszystkie odbywające się przesłuchania.

Ówczesna dziewczyna Pacina, aktorka Jill Clayburgh, wyrywała mu słuchawkę z dłoni.

– Co ty mu robisz? – karciła Coppolę. – Torturujesz go! Nie dzwoń do niego więcej! Nigdy nie dadzą mu tej roli.

– Jeszcze tylko raz – błagał Coppola. – Proszę.

A Pacino, lojalny i nieugięty jak Michael Corleone, stawiał się na wezwanie.

Diane Keaton dołączyła do coraz liczniejszego chóru głosów nawołujących do zaangażowania Ala Pacino. „Podczas przesłuchań nie kryła, że to on jest jej faworytem”, powiedział Coppola w wywiadzie do „New York Timesa”. Pacino również był zainteresowany Keaton. „Znałem Diane przed castingami. Od razu się polubiliśmy. A Francis chyba to dostrzegł i uznał, że może mu się to przydać w filmie”.

Żeby podsycić ich chemię, reżyser wynajął pokój w hotelu St. Regis i zorganizował „improwizację” z ich udziałem. „Zamówiłem jedzenie do pokoju, a potem zostawiłem ich samych i wróciłem do domu. Jestem pewien, że to był przełomowy moment”.

Keaton straciła głowę. „Największymi miłościami mojego życia zawsze byli mężczyźni, których musiałam całować w filmach”, przyznała.

A co z Alem Pacino?

„Z całą pewnością go całowałam”, odpowiedziała.

Zbliżał się pierwszy dzień zdjęć, a wciąż brakowało odtwórcy jeszcze jednej z głównych ról. „Nie udało nam się znaleźć odpowiedniego Freda”, powiedział Fred Roos, odnosząc się do słabego i niekompetentnego drugiego syna dona Corleone.

Pewnego wieczoru Roos otrzymał zaproszenie do teatru od starego przyjaciela, aktora Richarda Dreyfussa, który grał w dramacie Israela Horovitza *Line*. „Richard oczywiście świetnie wypadł – wspominał Roos. – Ale razem z nim występował niejaki John Cazale, o którym nigdy

wcześniej nie słyszałem. Był cudowny. Miał wszystkie cechy Freda. No i był Amerykaninem włoskiego pochodzenia”.

Cazale, aktor sceniczny, nigdy nie grał w filmie. Łączył aktorstwo z dorywczą pracą kuriera i taksówkarza i był praktycznie nieznany. (Kilka lat później wynajął małe mieszkanie wspólnie z początkującą aktorką Meryl Streep, z którą się przyjaźnił).

Tamtego wieczoru Roos udał się za kulisy, żeby porozmawiać z Dreyfussem, i poznał Cazale’a, „bardzo cenionego w nowojorskich kręgach aktorskich, ale nieznanego w branży filmowej”. Roos nie wiedział, czy Cazale czytał powieść Puza, ale każdy aktor na Wschodnim i Zachodnim Wybrzeżu wiedział, że trwają przesłuchania do bardzo prestiżowego filmu.

– John, prowadzę przesłuchania do *Ojca Chrzestnego* i myślę, że nadajesz się do roli Freda. Chciałbym, żebyś przyszedł i poznał Francisa – powiedział Roos.

Cazale’owi opadła szczęka.

– Naprawdę?! – spytał.

Następnego dnia Roos zadzwonił do Coppoli.

– Znalazłem Freda – oznajmił. – John Cazale.

– Kto? – zdziwił się reżyser.

Roos czym prędzej przyprowadził Cazale’a na spotkanie i Coppola już po pięciu minutach stwierdził:

– Tak, to nasz Fredo.

„To był strzał w dziesiątkę”, przyznał Roos.

Kolejnym łatwym wyborem było obsadzenie Richarda Castellano w roli Clemenzy, serdecznego porucznika dona, który w prawdziwym życiu był wyrachowany i „chciał, żeby wszystko toczyło się po jego myśli”. Ale jako Clemenza był „niezwykle przekonujący”.

Coppola widział go w filmie *Zakochani i inni* z 1970 roku, za który był nominowany do Oscara. Castellano grał tam „żłopiącego zupę włoskiego ojca z niższej klasy średniej, który żyje w świecie makaronu i foliowych nakryć na meble”, jak napisano w „Los Angeles Times”.

Amerykanin włoskiego pochodzenia wychowany na Bronxie był według wdowy po nim siostrzeńcem szefa rodziny przestępczej Gambino. Autentyczność była jego mocną stroną, do tego stopnia, że trzeciego marca 1971 roku, w liście do jednego z członków ekipy filmowej, Castellano, którego wszyscy nazywali Richie, oficjalnie zatwierdził przepis na sos do spaghetti, którego miał uczyć Michaela po postrzeleniu dona Corleone. „Kilkakrotnie wypróbowałem ten przepis i myślę, że jest w porządku… Mam nadzieję, że wszystko się uda… Pozdrawiam serdecznie. Richie”.

Rola innego capo, wysokiego i eleganckiego Salvatore „Sala” Tessia, przypadła aktorowi teatralnemu Abe’owi Vigodzie, który pojawił się na otwartym castingu, żeby „sprawdzić, czy znajdzie się dla niego jakieś miejsce w *Ojcu Chrzestnym*”.

Wystarczyło jedno spojrzenie na dumnego, potężnego szekspirowskiego aktora, by Coppola uznał go za idealnego kandydata do roli Tessia, mimo że Vigoda miał rosyjsko-żydowskie korzenie i nigdy nie grał w filmie. „Francis powiedział, że nie chce patrzeć na mafię jak na bandziorów i gangsterów, ale jak na członków królewskiej rodziny w Rzymie – wspominał Vigoda. – Chyba szukał w tych ludziach większej głębi. A Tessio chodził go kościoła i był porządnym ojcem rodziny”.

W ramach przygotowań do roli Vigoda spędzał sporo czasu w Little Italy. „Tessio zawsze kierował się swoimi interesami – mówił o postaci, która ostatecznie odwraca się od rodziny i próbuje doprowadzić do zabicia Michaela Corleone. – Każe przekazać Michaelowi, że to nic osobistego i że zawsze go lubił. Taki ma charakter. Tessio to dżentelmen”.

Efekt okazał się tak przekonujący, że Vigoda został gwiazdą i zagrał w wielu kolejnych filmach o mafii.

Decyzją, która wywołała spore zamieszanie i oskarżenia o nepotyzm, było obsadzenie przez Coppolę własnej siostry, Talii Shire, w roli Connie Corleone. „Chciałam wziąć udział w castingu, ale straszliwie bałam się kamery – przyznała Shire. – Lepiej czułam się w teatrze. Ale chciałam doświadczyć prawdziwego przesłuchania, więc się przełamałam”.

Wzięła udział w castingu u Coppoli i Roosa, miała jednak poczucie, że nie poszło jej najlepiej. Ku swojemu zaskoczeniu miesiąc później odebrała telefon z zaproszeniem na przesłuchanie w Nowym Jorku. Ale kiedy dotarła do studia przy Zachodniej Pięćdziesiątej Dziewiątej Ulicy, gdzie miała nakręcić scenę, w której Connie zostaje pobita przez męża, zobaczyła, z jakimi trudnościami zmaga się jej brat. „Gdy znalazłam się na planie, uświadomiłam sobie, jakie to ciężkie dla młodego reżysera i przez co musi codziennie przechodzić, żeby utrzymać angaż. Ostatnie, czego mu trzeba, to obecność siostry”.

Coppola był już przekonany, że zostanie zwolniony. Jego nieustępliwość w kwestii obsadzenia Ala Pacino oraz inne decyzje wzbudziły wrogość niemal wszystkich członków kierownictwa Paramount Pictures. „Stałem się dużym utrapieniem. Dotarłem do punktu, w którym naprawdę zamierzali się mnie pozbyć”.

Nawet nie uważał, że jego siostra nadaje się do roli Connie. „Była na to za ładna. Przecież to mafia. Wyszła za mąż tylko dlatego, że miała dona za ojca. Każdy chciałby się ożenić z córką szefa mafii”.

Powiedział matce, że Connie powinna być „niską grubą Włoszką o brzydkiej twarzy”.

Ale okazało się, że Talia spodobała się Robertowi Evansowi. „Evans coś w niej zobaczył – wspominał Coppola. – Więc postanowiłem dać jej tę

rolę, ponieważ i tak miałem zostać zwolniony”.

Shire była zaskoczona i zarazem przerażona. Nie pomagały jej także komentarze, które słyszała za plecami: „Dostała rolę tylko dlatego, że jest siostrą reżysera”. Ona i jej brat byli jednak do tego przyzwyczajeni, zważywszy na sukcesy ich ojca jako kompozytora. „Nepotyzm jest jak choroba – zauważyła Talia. – To straszne słowo. Każdy uważa, że dostałeś coś za darmo. Tylko że nam było sto razy trudniej. Może to dlatego, że jesteśmy dziećmi Carmine Coppoli, który pracował dla Toscaniniego. Musimy być dziesięć razy lepsi od innych”.

Większość ról została obsadzona i zdjęcia miały się zacząć za niecały miesiąc, a Evans i wytwórnia Paramount byli gotowi oficjalnie ogłosić, kto zagra Michaela Corleone. Paramount zaskoczyła Coppolę i wybrała jednego z faworytów reżysera – nie Ala Pacino, wnuka sycylijskich imigrantów, tylko Jamesa Caana, żydowskiego chłopaka z Queens. To miała być ostatnia bitwa między Coppolą i Evansem.

Caan odebrał telefon od reżysera. Wciąż był silnym kandydatem do roli Michaela i świetnie by się w niej sprawdził. Ale nie tak dobrze jak Pacino.

Podczas gdy Caan przymierzał się do wcielenia się w Michaela, rola Sonny’ego przypadła aktorowi, który był niemal żywcem wyjęty z kart powieści Puza: Carmine Caridiemu, mierzącemu ponad metr dziewięćdziesiąt czarnowłosemu Amerykaninowi o włoskich korzeniach, który pochodził z niebezpiecznej dzielnicy Nowego Jorku. Kiedy producent zapytał go, jak to się stało, że tak dobrze wcielił się w gangstera, Caridi odpowiedział: „Ponieważ sam prawie zostałem gangsterem”.

Podczas jego przesłuchania Puzo zerwał się z krzesła i wykrzyknął: „To jest Sonny!”. Następnego dnia, gdy ogłoszono decyzję i specjaliści od

garderoby zaczęli zdejmować miarę z Caridiego, ten wybrał się na spacer po swojej rodzinnej dzielnicy. „Kobiety podchodziły do mnie z dziećmi i prosiły, żebym je pocałował na szczęście”.

Umowa jeszcze nie została podpisana, ale Caridi, jak wspominał Caan, już świętował:

> Włóczył się z moimi znajomymi. Chodził od klubu do klubu z moimi dawnymi kumplami z dzielnicy. To była ostra załoga. Spytali go, po co spędza z nimi czas, a on odpowiedział, że chce się wczuć w rolę. „Zobaczysz, jak dobrze się wczujesz, kiedy wypieprzymy cię z rozpędzonego samochodu”, odparli.

Caan próbował go ostrzec, żeby ten nieco przyhamował.

– Nie rób tego – prosił Caridiego, tłumacząc, że wytwórnia nie jest przekonana co do jego kandydatury, a Coppola nie widzi go w tej roli. – Wiem, czego chce Francis. Bez urazy.

Ostrzeżenia Caana okazały się prorocze. Caridi wkrótce został wyeliminowany, ale nie przez mafię. W sali projekcyjnej w siedzibie Gulf+Western szefowie Paramount Pictures oglądali nagranie z przesłuchania Caridiego. Odgrywał na nim wspólną scenę z Alem Pacino jako Michaelem. Jeden jak krzak, drugi jak potężny dąb. Andrea Eastman, kierowniczka obsady, skomentowała to tak:

> Przy stu dziewięćdziesięciu trzech centymetrach wzrostu Caridi wyglądał jak bernardyn. Negocjowałam umowy do *Ojca Chrzestnego*. Dla biednego Carmine Caridiego nie przygotowano kontraktu. Nie miał zostać oficjalnie obsadzony w roli Sonny’ego, po prostu powiedziano mu, że dostał rolę.

To zestawienie niskiego i wysokiego wzrostu nie spodobało się Charliemu Bluhdornowi i Stanleyowi Jaffe’owi. Eastman dostrzegła szansę.

– Może wrócimy do pomysłu Francisa? – zaproponowała. – Al Pacino jako Michael, Jimmy Caan jako Sonny.

– Nie, Andreo – odparł Jaffe. – Po prostu jest ci szkoda Jimmy’ego Caana.

– Ona ma rację – odezwał się nagle Robert Evans.

To była szokująca wolta. Po miesiącach walki z Coppolą o jego wizję obsady Evans wreszcie przychylał się do życzeń reżysera. Pacino i Caan, którzy mierzyli odpowiednio sto siedemdziesiąt i sto osiemdziesiąt centymetrów, znacznie bardziej wyglądali na braci niż Pacino i Caridi. Bluhdorn zgodził się i skupił gniew na Eastman.

– Taki kurdupel w roli Michaela i taki wielkolud jako Sonny? – wściekał się. – Jesteś kierowniczką obsady, Andreo! To nasz najważniejszy film, a spisałaś się fatalnie.

Evans ponownie się wtrącił:

– Weźmy Jimmy’ego Caana.

To wystarczyło Eastman. „Byłam tak podekscytowana, że wbiegłam po schodach, bo sala projekcyjna znajdowała się poniżej mojego gabinetu, i zawarłam umowę z agentem Jimmy’ego Caana, zanim ktokolwiek zdążył zmienić zdanie. Podejrzewałam, że biedny Carmine Caridi czuł się strasznie. Ale popsułby film”.

Caridi dowiedział się prawdy tuż po tym, jak z dwutygodniowym wyprzedzeniem poinformował, że nie będzie dłużej grał w *Człowieku z La Manchy*, broadwayowskim musicalu, w którym wtedy występował. Zszedł ze sceny i dowiedział się, że dzwonił do niego cztery razy Robert Duvall. „Oddzwoniłem, a on przekazał mi, że Al Ruddy rozmawia z Jimmym [Caanem] o roli Sonny’ego. Spytał, czy coś mi mówił”, opowiadał Caridi. Kilkadziesiąt lat później, gdy snuł wspomnienia w swoim apartamencie w West Hollywood, powiedział:

> Chyba wciąż się z tym nie pogodziłem. Evans zmienił zdanie w kwestii Ala Pacino, Jimmy przejął moją rolę, a ja wylądowałem za drzwiami. Byłem jak w transie. Co to za

bzdury? Moja siostra i brat płakali, przyjaciele płakali. Ludzie w tej branży składają obietnice, z których potem się wycofują. Nie obwiniam Jimmy'ego. Obwiniam Evansa. Kiedy wyszła jego książka, omal nie przypieprzyłem mu w głowę krzesłem w The Palm. Byłem załamany. Mówią ci, że masz jedną z najlepszych ról w historii kina, a potem bum! Dają ci ją z wielką pompą, a następnie po kryjomu odbierają.

Pozostało tylko obsadzenie Michaela.

Coppola wygrał, ale jeszcze o tym nie wiedział. Właśnie wracał z Anglii, dokąd poleciał spotkać się z Marlonem Brando i omówić z nim rolę dona Corleone. Z tego, co mu było wiadome, James Caan miał zagrać Michaela. Wkrótce po wylądowaniu zadzwonił do swojej asystentki, Mony Skager, i ta przekazała mu złe wieści: kolejną ofiarą krwawej wojny o *Ojca Chrzestnego* miał być on sam.

– Nie rezygnuj – powiedziała, powtarzając mu radę jego prawników. – Niech to oni cię zwolnią.

Coppola wiedział, co to oznacza. Gdyby odszedł, wytwórnia miałaby podstawy, by nie wypłacić mu stu siedemdziesięciu pięciu tysięcy dolarów honorarium. „Zacząłem się zastanawiać: dostanę 175 000, uwolnię się od tego bałaganu i będę mógł nakręcić własny osobisty film. Byłem przekonany, że mnie zwolnią. Ale kiedy pojechałem się z nimi spotkać, okazało się, że wszystko się zmieniło".

Wyglądało na to, że kierownictwo wytwórni zobaczyło kilka scen z *Narkomanów*, nowego filmu z Alem Pacino. „Naprawdę świetnie tam wypadł, a oni wreszcie coś w nim dostrzegli", powiedział Coppola. Podczas zebrania usłyszał, że „Pacino może zagrać Michaela, jeśli Jimmy Caan przejmie rolę Sonny'ego".

Właśnie tego Coppola chciał od samego początku. Był jednak pewien haczyk: Pacino już przyjął rolę w *Gangu, który nie umiał strzelać*, gangsterskiej komedii, którą produkowało MGM.

– Kurczę, podobałby mi się Jimmy Caan w roli Sonny'ego, ale Pacino przyjął inne zlecenie – wyjaśnił Coppola szefom wytwórni. – Jak go ściągniecie?

Robert Evans był o krok przed nim. „Skorzystali ze swoich kontaktów w światku przestępczym i poprosili jednego z gangsterów, by wyplątał Ala Pacino z tamtego kontraktu", wyjaśnił Coppola.

Evans nie wyparł się tego, ale jak zwykle przedstawił znacznie bardziej dramatyczną wersję, w jaki sposób Pacino i Caan otrzymali role Michaela i Sonny'ego – wersję, w której to on był zwycięzcą.

„Wojna o obsadę była gwałtowniejsza niż wojna, którą rodzina Corleone toczyła na ekranie", napisał Evans. Według jego relacji, w którą trudno uwierzyć, Coppola początkowo odmówił obsadzenia Caana w roli Sonny'ego, nawet jeśli dzięki temu miałby otrzymać zielone światło w kwestii Ala Pacino.

– Wybraliśmy Carmine Caridiego – upierał się według Evansa. – Pasuje do tej roli. Zresztą Caan jest Żydem, a nie Włochem.

– Owszem, ale nie ma prawie dwóch metrów wzrostu – odparł Evans. – Nie kręcimy komedii slapstickowej. Pacino ma metr siedemdziesiąt, i to w obcasach.

– Nie chcę Caana.

– W takim razie ja nie zatrudnię Ala Pacino.

„Trzasnęły drzwi – napisał Evans. – Po dziesięciu minutach znów się otworzyły".

– Wygrałeś.

Evans wyjaśnił to następująco:

> Francis miał obsesję na punkcie Ala Pacino. Mnie nie spodobało się jego przesłuchanie. Został nam miesiąc do rozpoczęcia zdjęć i nie mieliśmy aktora do głównej roli. O drugiej w nocy Francis wreszcie uległ: „Ja dostanę Ala Pacino, a Jimmy Caan zagra Sonny'ego". Uścisnęliśmy sobie dłonie.

Potem Evans zadzwonił do agenta Ala Pacino i dowiedział się, że aktor właśnie przyjął rolę w *Gangu, który nie umiał strzelać*, produkowanym przez MGM.

Evans zadzwonił do Jima Aubreya, szefa MGM. „Nazywali go Kobrą. Nie chciał o niczym słyszeć. Powiedziałem: »Jim, to *Ojciec Chrzestny*! Pacino bardzo tego chce«. A Aubrey odpowiedział: »Ty masz *Ojca Chrzestnego*? Ja mam *Gang, który nie umiał strzelać*, i ten film jest dla mnie równie ważny«".

Aubrey rzucił słuchawkę.

Evans musiał wykonać jeszcze tylko jeden telefon. Do hotelu Carlyle, gdzie zatrzymał się Sidney Korshak.

Prawnik chicagowskiej mafii, który w latach pięćdziesiątych odmówił podania nazwisk podczas przesłuchania przed Kongresem, był obecnie „jednym z najsłynniejszych i najbardziej wpływowych ludzi w Hollywood", zdolnym jednym telefonem zmieniać losy imperiów.

– Potrzebuję twojej pomocy – powiedział Evans swojemu consigliere.

– Tak?

– Jest pewien aktor, którego chcę obsadzić w głównej roli w *Ojcu Chrzestnym*.

– Tak?

– Nie mogę go dostać – wyjaśnił Evans.

– Tak?

– Jeśli go stracę, Coppola dobierze mi się do tyłka.

– Jak się nazywa ten aktor?

– Pacino… Al Pacino.

– Jak?

– Al Pacino.

– Zaczekaj chwilę, wezmę ołówek. Przeliteruj.

– Duże A, małe l… to jego imię. Duże P, małe a, c-i-n-o – dokończył Evans.

– Kim on, kurwa, jest?

– Daj spokój, Sidney. Skurwiel się na niego uparł.

– Czekaj przy telefonie – polecił Korshak.

„Potem się rozłączył. Dwadzieścia minut później dzwoni do mnie sekretarka i mówi, że Aubrey jest na linii. »Ty jebańcu! – ryknął tak głośno, że jeszcze przez tydzień źle słyszałem. – Możesz sobie wziąć tego kurdupla. Dopadnę cię, kutasie«. Rozłączył się, a ja zadzwoniłem do Sidneya".

– Jak to zrobiłeś?

Korshak wyjaśnił, że zadzwonił do Las Vegas do Kirka Kerkoriana, nowego właściciela MGM. Ostrzegł, że jeśli MGM nie zgodzi się zwolnić Ala Pacino z kontraktu, Kerkorian może mieć problemy ze związkami zawodowymi. „Budujesz tam strasznie wielki hotel, MGM Grand. Chciałbyś móc go dokończyć?" To wystarczyło.

Rzecznik Kerkoriana zaprzeczył, że taka rozmowa miała miejsce. Ale nagłówki z tamtego tygodnia świadczą o czymś innym. NAKAZ SĄDOWY W POZWIE O ALA PACINO, donosił „Hollywood Reporter" jedenastego marca 1971 roku i informował, że MGM walczy w sądzie o zatrzymanie aktora. Ale już siedemnastego marca, najwyraźniej po telefonie od Korshaka, na łamach „Variety" donoszono, że spór został zakończony. „Dzięki sądowej ugodzie Pacino może zagrać w *Ojcu Chrzestnym*".

Ta rola kosztowała Ala Pacino więcej niż pierwotne odrzucenie. W 1975 roku w czasopiśmie dla mężczyzn „Saga” opowiadał:

> MGM pozwało mnie na dwa miliony dolarów, ponieważ według nich zobowiązałem się do zagrania w *Gangu, który nie umiał strzelać.* Musiałem opłacić prawników. Za wszystko płaciłem z własnej kieszeni. Zupełnie się spłukałem, nic mnie to jednak nie obchodziło. Byłem przyzwyczajony.

W zamian za zwolnienie Ala Pacino z kontraktu MGM podebrało innego młodego nieznanego aktora z obsady *Ojca Chrzestnego*: Roberta De Niro. Aktor, który miał zagrać drobną rolę zdradzieckiego szofera dona Corleone, Pauliego Gatto, brał udział w przesłuchaniach do roli Sonny’ego – chciał go zagrać jako bezlitosnego zabójcę. Ale jego wizja tej postaci podczas castingów okazała się zbyt brutalna nawet dla Coppoli, który dwa lata później miał obsadzić De Niro w przełomowej roli młodego Vita Corleone.

Dwa tygodnie przed rozpoczęciem zdjęć obsada wreszcie została skompletowana. Ustalono główne role: Brando, Pacino, Caan, Duvall i Keaton. Taką obsadę wyobrażał sobie Coppola od chwili, gdy został zatrudniony, i właśnie tych aktorów przesłuchał na początku, kosztem kilku kanapek z peklowaną wołowiną. „Jesteśmy gotowi i mamy na pokładzie tych samych ludzi, z którymi zaczynaliśmy w San Francisco osiem miesięcy temu”, oznajmił. Gdyby ludzie z Paramount od razu go posłuchali, mogliby zaoszczędzić czterysta dwadzieścia tysięcy dolarów, które wydali na castingi.

Dzięki zaangażowaniu Ala Pacino do roli Michaela niemal każdy bohater o włoskich korzeniach był grany przez Amerykanina włoskiego pochodzenia, z wyjątkiem Vita Corleone i Sonny’ego.

Wtedy jednak z nowojorskich ciemności wyłonił się nowy wróg, który sprawił, że wojna o obsadę wydawała się wszystkim tylko przygrywką.

9

OJCIEC CHRZESTNY KONTRA *OJCIEC CHRZESTNY*

Groźby pojawiły się znikąd. Nagle odzywali się niezadowoleni kongresmeni, najpotężniejsi politycy w Ameryce słali setki listów protestacyjnych, a w gazetach pojawiły się artykuły o nowej organizacji nazywanej Ligą Praw Obywatelskich Amerykanów Włoskiego Pochodzenia. Grupa, która powstała, by walczyć ze stereotypowym przedstawianiem w filmach, telewizji i przekazach rządowych osób o włoskich korzeniach, nie ograniczała się do słów. Wytwórnia Paramount otrzymała sygnał, że jeśli nie zrezygnuje z nakręcenia Ojca Chrzestnego, organizacja zrobi wszystko, co w jej mocy, by ją powstrzymać.

Jakby tego było mało, ekipa filmowa wkrótce przeniosła się do Nowego Jorku, czyli na teren mafii.

Wizja filmu znacznie się rozwinęła – jak donosił asystent producenta Gray Frederickson, pierwotnie miał to być „serial sfilmowany na terenie wytwórni w Los Angeles… za milion dolarów” – podobnie jak jego budżet i aspiracje twórców, zwłaszcza w kwestii planów filmowych. Francis Coppola upierał się, że film o nowojorskiej mafii można nakręcić wyłącznie w Nowym Jorku, z czym Al Ruddy początkowo się nie zgadzał. „*Ojciec Chrzestny* nie będzie kręcony w Nowym Jorku, gdzie toczy się większość akcji”, donoszono drugiego września 1970 roku w „Variety”. „Nakręcenie filmu w Nowym Jorku kosztowałoby więcej, niż możemy wydać, a tych

pieniędzy nawet nie zobaczyłoby się na ekranie”, powiedział Ruddy dziennikarzom, narzekając na wyjątkowo wysokie koszty utrzymania, problemy ze związkami zawodowymi, a przede wszystkim na wpływy mafii”.

Innymi miastami, które brano pod uwagę, były Cleveland, Kansas City i Cincinnati. „Jeśli nie robi się szerokich ujęć, trudno zauważyć różnicę”, tłumaczył Ruddy.

Coppola się sprzeciwił. „Poważne różnice zdań dotyczące filmowania *Ojca Chrzestnego* wyszły na jaw, gdy okazało się, że reżyser Francis Ford Coppola nie jest zadowolony z decyzji producenta Ala Ruddy’ego o rezygnacji ze zdjęć w Nowym Jorku”, donosiła prasa. „Ta opowieść ma wyraźnie nowojorski klimat, a skoro ma to być film z epoki, którego akcja toczy się na przykład w latach czterdziestych, w innych miejscach trudno byłoby uchwycić wyjątkowy klimat Nowego Jorku”, twierdził Coppola. W kolejnym tygodniu zamierzał polecieć do Nowego Jorku i poszukać planów filmowych, mimo że scenografa Deana Tavoularisa wysłano w tym celu do St. Louis. „Próbowałem się z tego wykręcić – opowiadał Tavoularis. – Miałem wrażenie, że to strata czasu”.

Pojechał jednak do St. Louis, podczas gdy Coppola wciąż namawiał wytwórnię na Nowy Jork.

„W końcu ustąpili i pozwolili mu tam kręcić”, powiedział Tavoularis.

Wtedy *Ojciec Chrzestny* stanął oko w oko z Ligą.

Liga naciskała na amerykańskich aktorów włoskiego pochodzenia, by wycofali się z produkcji i odmawiali ekipie filmowej dostępu do domów i firm w Little Italy i na Long Island, gdzie miały się odbywać zdjęcia, a także zagroziła strajkiem związków zawodowych, by „pozbawić ekipę kierowców i kurierów”.

Jak się wkrótce okazało, stał za tym jeden człowiek, założyciel Ligi, ekstrawagancki agent nieruchomości z Long Island, Joe Colombo. Wcielił się w rolę wygadanego obrońcy praw włoskich braci i potępiał każdego, kto w jego opinii kalał ich dziedzictwo. „Bóg chroni Ligę – mówił już na jednym z pierwszych protestów. – Ci, którzy sprzeciwiają się Lidze, poczują Jego gniew”.

Zmobilizował dziesiątki tysięcy demonstrantów i przemaszerowali ulicami Nowego Jorku; zorganizował koncert charytatywny, na którym zaśpiewał Frank Sinatra, i zebrał około sześciuset tysięcy dolarów, które – jak twierdził Al Ruddy – miały być wykorzystane „wyłącznie w celu powstrzymania powstania *Ojca Chrzestnego*”.

W 1970 roku Colombo w oczach wielu był na dobrej drodze do tego, by zostać jednym z najpotężniejszych ludzi w Nowym Jorku, obok burmistrza Johna Lindsaya i gubernatora Nelsona Rockefellera. Z wyjątkowym entuzjazmem sprzeciwiał się wszelkim medialnym wzmiankom o mafii, twierdził bowiem, że to słowo podsumowuje wszystkie negatywne stereotypy dotyczące Amerykanów włoskiego pochodzenia.

Była to ironia losu, bo chodziły słuchy, że Colombo jest szefem jednej z najpotężniejszych rodzin mafijnych w Nowym Jorku.

Okazało się, że *Ojciec Chrzestny* poczuł gniew prawdziwego Ojca Chrzestnego.

„Liga i mafia groziły wytwórni Paramount – tłumaczył w brytyjskim filmie dokumentalnym *The Godfather and the Mob* Joe Coffey, legendarny nowojorski policjant, który specjalizował się w walce z mafią. – Nie dało się ich odróżnić”.

Stróże prawa tacy jak Coffey uważali, że podobnie jak agencja nieruchomości Joego Colombo, Liga jest tylko przykrywką. Pierwotnie nazwana Ligą Przeciwko Zniesławianiu Amerykanów Włoskiego

Pochodzenia, organizacja zrzeszała najbardziej szanowanych członków społeczności: zamożnych lekarzy, prawników, sędziów i biznesmenów. W parze z pozycją społeczną szła powściągliwość. Syn Joego Colombo, Anthony, który był wiceprezesem Ligi, i jej prezes Natale „Nat” Marcone, emerytowany związkowiec, odpowiadający za codzienne funkcjonowanie organizacji, napisali:

> Za zamkniętymi drzwiami ci ludzie byli zgodni, że Amerykanie włoskiego pochodzenia spotykają się z poważną dyskryminacją i ograniczaniem praw obywatelskich, ale nie byli chętni publicznie wyrażać tych pretensji. Bali się, że jeśli się zbytnio wychylą, narażą na szwank swoje interesy i zawodową reputację.

Głównym celem Ligi było usunięcie słowa „mafia” z angielszczyzny, ponieważ Joe Colombo uważał, że stało się ono jednoznaczne z kampanią oszczerstw. „Mafia? Co to takiego mafia? – pytał w 1971 roku dziennikarza „New York Timesa”. – Nie ma czegoś takiego. Czy jestem głową rodziny? Tak. Mam żonę, czterech synów i córkę. To moja rodzina”.

Pierwszym celem Ligi stała się czekająca na wydanie książka *The Valachi Papers*, wybuchowa i odważna biografia Josepha Valachiego, byłego gangstera, napisana przez Petera Maasa. Maas przeprowadził z Valachim wywiad w jego celi, po tym jak ten złożył zeznania przed Kongresem w sprawie przestępczej rodziny Genovese. Departament Sprawiedliwości początkowo autoryzował wydanie pamiętników Valachiego, zatytułowanych *The Real Thing*, licząc na to, że w ten sposób zachęci innych członków mafii do dzielenia się informacjami. Ale Liga, argumentując, że pamiętnik Valachiego zbrukałby reputację ciężko pracujących Amerykanów włoskiego pochodzenia, wywierała naciski na prokuratora generalnego Nicholasa Katzenbacha, by zmienił tę decyzję. Prokurator zrobił szokującą rzecz i nakazał sądowi okręgowemu powstrzymanie wydania *The Real Thing*. „Pierwszy raz w historii

prokurator generalny podjął działania w celu zakazania jakiejś publikacji”, napisał Maas.

Opromieniona tym sukcesem i gotowa rosnąć w siłę Liga zwerbowała Franka Sinatrę – zapewne najbardziej rozpoznawalnego Amerykanina włoskiego pochodzenia – który miał być jej prezesem i wystąpić na koncercie charytatywnym w Madison Square Garden. Jeśli jednak ten ruch miał oddalić od Ligi podejrzenia, że jest tylko przykrywką dla działalności przestępczej, to skutek był odwrotny. W serwisie informacyjnym *Daily News* były nowojorski policjant wykazał powiązania Sinatry z gangsterami, od New Jersey po Nevadę. Powiedział, że piosenkarz „niezbyt pasuje do wizerunku, jaki Liga próbuje zbudować dla dwudziestu milionów Amerykanów o włoskich korzeniach”.

Szóstego sierpnia 1967 roku, dwa lata przed wydaniem *Ojca Chrzestnego*, na łamach „New York Times Magazine” do głosów protestu przyłączył się pewien mało znany pisarz. W tekście zatytułowanym *The Italians, American Style* (Włosi w amerykańskim stylu) kpił z przekonania Ligi, że Amerykanie włoskiego pochodzenia nie są zaangażowani w przestępczość zorganizowaną. „Czy Włosi i Amerykanie włoskiego pochodzenia kontrolują przestępczość zorganizowaną w Ameryce? – pytał. – Mówię to z niechęcią, ale zdecydowanie tak”.

Pisarz nazwał dążenia Ligi „czystym szaleństwem” i argumentował, że Amerykanie włoskiego pochodzenia nie potrzebują specjalnego traktowania ani ochrony.

> Włoska kultura odcisnęła piętno na obliczu Ameryki. Od wzgórz Vermontu po pastwiska Teksasu, od brudnego Nowego Jorku po słoneczne San Francisco, ociekająca sosem pomidorowym pizza właściwie zastąpiła hot doga. Wielki Joe DiMaggio (którego rekord wybić w 56 kolejnych baseballowych meczach jest nie do pobicia) nie tylko dorównał wybitnemu Babe’owi Ruthowi, ale też ożenił się z boginią seksu całego

cywilizowanego świata, a takiego sukcesu nie mógłby sobie wymarzyć nawet Horatio Alger.

Ale to, dodawał pisarz, wcale nie znaczyło, że mafia nie jest włoską specjalnością, podobnie jak pizza pepperoni czy Joltin' Joe, jak nazywano DiMaggia.

Trzeba przyznać, że większość Włochów – co najmniej 99,999999 procent – to uczciwi i praworządni ludzie, ale nie można też ukrywać, że w żyłach większości przywódców zorganizowanych grup przestępczych w tym kraju płynie włoska krew. Takie są fakty i grupy nacisku, które zablokowały wydanie książki Valachiego, w tym Liga Przeciwko Zniesławianiu Amerykanów Włoskiego Pochodzenia, tylko szkodzą wszystkim zainteresowanym.

Puzo skomentował świeżo powołanego prezesa nowego wcielenia Ligi, Franka Sinatrę, a jego analiza świadczyła o wnikliwej refleksji nad Sinatrą i mafią:

Sinatra w tym kraju jest najbardziej wpływowym Amerykaninem włoskiego pochodzenia. Wydaje się również, że jest człowiekiem o niezwykłej sile przebicia, który wyrwał się ze skorupy niedoświadczonego piosenkarza i został najbardziej przebiegłym i najbogatszym producentem w branży filmowej. Co ciekawe, w życiu osobistym wzorował się na słynnych szefach mafii, którzy rządzili Sycylią – a raczej, żeby było jasne, wzorował się na ich najłagodniejszych zachowaniach.

Ci szefowie mafii wzbudzali szacunek i ogromny strach, okazywano im gorliwą lojalność. Osiągali to, udzielając szczodrej pomocy swoim zwolennikom, którzy byli im całkowicie wierni. Okazywali tym zwolennikom szacunek niezależnie od ich statusu społecznego. Sinatra również pomagał utalentowanym ludziom wspinać się po szczeblach kariery i przyjaźnił się z podupadłymi sławami. Dysponuje wyjątkową cechą, która charakteryzuje wszystkich słynnych mafiosów: potrafi wzbudzać szacunek i miłość ludzi, którzy dorównują mu rangą i wpływami.

Byłby więc cenną zdobyczą dla Ligi. Jest lojalny wobec przyjaciół, szczodrze wspiera każdą sprawę, w którą wierzy, a przede wszystkim po rozwodzie udało mu się pozostać dobrym mężem i ojcem. To jedno osiągnięcie przekonało do niego tysiące

> Amerykanów włoskiego pochodzenia i jeśli ktokolwiek może ich nakłonić do przyłączenia się do Ligi i przekonać, żeby zamiast dawać pieniądze Czerwonemu Krzyżowi, wysyłali pocztą dziesięć dolarów całkowicie obcym ludziom, to właśnie pan Sinatra.

Kim był ten pisarz, który odważył się rzucić wyzwanie Lidze i pieprzonemu Frankowi Sinatrze? Kto śmiał stwierdzić, że „Amerykanie włoskiego pochodzenia nie potrzebują pomocy Ligi ani przywództwa imponującego Franka Sinatry”?

Nikt inny jak Mario Puzo.

Na dole pierwszej strony artykułu widniał przypis od autora, który z pewnością dał Lidze kolejny powód do niepokoju: „Mario Puzo pracuje nad powieścią o mafii”.

Na początku istnienia Ligi Joe Colombo pozostawał za kulisami i dopiero miał się ujawnić opinii publicznej. Gangsterzy z konieczności unikają światła reflektorów, a Colombo od urodzenia żył według tradycyjnych zasad. Jako syn kanciarza i szmuglera z Brooklynu rozpoczął karierę od pozornie mało znaczącego stanowiska sprzedawcy w Pride Meat Company, która „stanowiła część stale rozszerzających się legalnych działań biznesowych Paula Castellano, szwagra Carla Gambino, a zarazem capo w jego przestępczej rodzinie…”, jak pisał w *The Colombo Family* Andy Petepiece, cytując jednego z informatorów FBI, który twierdził, że Colombo organizuje rozgrywki w crapsa wciąż w nowych miejscach, „by uniknąć nalotu”. Jednym z tych miejsc był „klub towarzyski” przy Trzynastej Alei, który wkrótce odwiedziła policja. „W 1961 roku Colombo był znanym gangsterem zaangażowanym w hazard – pisał Petepiece. – Ale nikt w policji nie przewidywał, że w przyszłości stanie się szefem mafii”.

To był dla niego dobry okres. Nowojorska mafia przeżywała kryzys, jej starzy przywódcy chorowali, umierali lub trafiali za kraty. W 1961 roku, tym samym, kiedy policja przeprowadziła nalot na klub Joego Colombo, on i pięciu innych członków rodziny Profaci zostali schwytani przez ekipę Gallo w ramach buntu przeciwko Joemu Profaciemu, urodzonemu na Sycylii mafiosowi, którego nazywano Królem Oliwy. Wypuszczono ich całych i zdrowych, ale Profaci – wbrew zapewnieniom – zdecydował się na odwet. W sierpniu tego roku jego ludzie zwabili Larry'ego Gallo do klubu Sahara na Brooklynie i próbowali go udusić sznurem przywiązanym do stalowej rurki. Gallo był już bliski śmierci, gdy do klubu wszedł sierżant policji, który przeprowadzał rutynowy patrol, i przerwał egzekucję.

W następnym roku, kiedy Profaci zmarł na raka, jego zastępca Joseph Magliocco został przywódcą rodziny. Ale Komisja – rada, którą Lucky Luciano założył w 1931 roku w celu rozstrzygania sporów pomiędzy Pięcioma Rodzinami – nie zaakceptowała tego wyboru. Gdy szef mafii Joseph Bonanno poprosił Magliocca o pomoc w przejęciu kontroli nad Pięcioma Rodzinami, ten chętnie się zgodził. Wspólnie zlecili zabójstwa Carla Gambino i dwóch innych członków Komisji; zajął się tym podobno lojalny żołnierz Josepha: Joe Colombo.

Colombo był szykownym i bardzo inteligentnym mężczyzną, którego uznawano za zwykłego „oprycha", mało ważnego członka organizacji, kierującego kilkoma przedsięwzięciami związanymi z grami hazardowymi. Teraz, wyczuwając dla siebie szansę, zwrócił się przeciwko swojemu szefowi. Zamiast wykonać zlecenie, powiadomił Gambina o planowanej egzekucji, dzięki czemu zasłużył na awans. (A Bonanno i Magliocco na szybką emeryturę).

W wieku czterdziestu jeden lat Joe Colombo został szefem rodziny Profaci, najmłodszym w mafijnej historii.

Ale przejęcie kontroli nad jedną z Pięciu Rodzin sprowadziło mu na głowę niespotykane wcześniej zainteresowanie FBI; Biuro na każdym kroku utrudniało mu życie. W 1966 roku on i Gambino znaleźli się wśród trzynastu wpływowych gangsterów aresztowanych podczas kolacji w La Stella, restauracji w Queens. W kolejnym roku Colombo stracił licencję umożliwiającą mu handel nieruchomościami. We wrześniu 1967 roku na łamach „Life” opublikowano artykuł o mafii, który zilustrowano jego zdjęciem. W 1968 roku razem z innymi bossami został zatrzymany podczas lunchu w chińskiej restauracji w Midtown, a szóstego marca 1970 roku postawiono mu zarzut krzywoprzysięstwa – ubiegając się o licencję brokera, podał nieprawdziwe informacje. Dwudziestego czwartego marca został skazany za unikanie podatków.

Potem wydarzyło się coś, co skłoniło go do wyjścia z cienia. Trzydziestego kwietnia 1970 roku FBI aresztowało jego dwudziestotrzyletniego syna, Joego Colombo juniora, i oskarżyło o spisek mający na celu topienie monet na srebro. „Byłem gotów cierpieć ataki władz, ale kiedy wrobili mojego syna, wiedziałem, że muszę coś zrobić”, powiedział Colombo dziennikarzowi „New York Daily News”.

Zabrał się do dzieła i wkrótce zmobilizował trzydziestoosobową grupę rozgniewanych demonstrantów, którzy urządzili pikietę przeciwko zatrzymaniu jego syna. Żona Colomba wymyślała agentom i wołała: „Oddajcie mi syna!”. Najstarszy syn Joego, Anthony, pewnego wieczoru sprowokował agentów do bójki. Jego ojciec w przebłysku geniuszu rozdał demonstrantom transparenty oskarżające FBI o niesprawiedliwe ataki na wszystkich Amerykanów włoskiego pochodzenia. NAJWYŻSZY CZAS, ŻEBY WŁOSI SIĘ POSTAWILI, głosił jeden z nich, a inny: DLACZEGO TYLKO AMERYKANIE WŁOSKIEGO POCHODZENIA SĄ ZAANGAŻOWANI W PRZESTĘPCZOŚĆ ZORGANIZOWANĄ?

„W ciągu tygodnia od pierwszego protestu Colombo utworzył Ligę Praw Obywatelskich Amerykanów Włoskiego Pochodzenia”, jak czytamy w *The Colombo Family*. Nowa organizacja, która zastąpiła dawną Ligę Przeciwko Zniesławianiu Amerykanów Włoskiego Pochodzenia, miała być większa i robić więcej hałasu. Wkrótce tysiące demonstrantów pikietowały przed siedzibą FBI na Manhattanie, krytykując federalnych za ich metody „kojarzące się z Gestapo”. „Szanujemy FBI, to najwspanialsza organizacja w kraju, ale wrabia nasze dzieci i nęka nasze ciężarne żony. Chcemy, żeby przestała to robić”, powiedział Colombo dziennikarzowi „New York Timesa”.

Nigdy wcześniej szef mafii nie wystawiał się w takim stopniu na widok publiczny. Nawet federalni sprawiali wrażenie zaskoczonych tym krokiem. „To nowy trend – powiedział jeden z agentów prasie. – Wszyscy, nawet mafia, biorą się do demonstrowania”.

Ósmego czerwca okoliczni mieszkańcy udali się do sądu, żeby ukrócić protesty; argumentowali, że są one zakłóceniem porządku. Colombo zmienił jednak przesłuchanie w publiczny spektakl. „Wczoraj pod budynek sądu przy Foley Square podjechały trzy autobusy pełne demonstrantów z Brooklynu”, donosił „New York Times”. Przybysze dołączyli do Joego Colombo i jego synów, po czym w milczeniu weszli do sali z małymi amerykańskimi i włoskimi flagami oraz zielono-biało-czerwonymi odznakami głoszącymi WŁOSI SĄ PIĘKNI i CHCEMY RÓWNYCH PRAW. „Publika była milcząca, ale niezwykle barwna”, pisano w „Timesie”.

Demonstranci słuchali, jak Barry Ivan Slotnick, ten sam prawnik, który reprezentował Joego juniora w jego sprawie, zwraca się do sędziego George’a Starke’a:

– Osoby obecne na sali wzięły dzień wolny, żeby bronić ostatniego pozoru godności, jaki im pozostał, czyli prawa do wolności słowa – oświadczył Slotnick.

Sędzia Starke zwrócił uwagę na spokojne zachowanie i „imponujący” rozsądek widzów.

– Dziękujemy, Wysoki Sądzie – jednym głosem odpowiedział tłum.

Sąd, odrzucając argumentację powoda, podtrzymał prawo Ligi do swobody zgromadzeń.

Trzy tygodnie później Colombo zorganizował jeszcze większy pokaz siły: dwudziestego dziewiątego czerwca, w Dniu Jedności, Liga przeprowadziła potężny protest na Columbus Circle. Sprzedawcy i właściciele restauracji zostali zmuszeni do zamknięcia lokali pod groźbą odwetu ze strony Ligi. „Wśród kupców zapanowała niewiarygodna groza”, relacjonował anonimowy rozmówca dziennikarzom „New York Timesa”. Liga zaprzeczyła tym pogłoskom – „właśnie z czymś takim walczymy”, zadeklarował jeden z jej przywódców – ale w dniu protestu setki firm zamknęły drzwi. Wiele związków zawodowych, wliczając ten dbający o interesy dokerów, również zrobiło sobie wolne, co w efekcie spowodowało paraliż transportu towarów przypływających do Nowego Jorku i wypływających z niego.

Demonstracja odbyła się pod pomnikiem Krzysztofa Kolumba przy Pięćdziesiątej Dziewiątej Ulicy. Pięćdziesięciotysięczny tłum wypełnił Broadway na odcinku kilku przecznic i sięgał aż w głąb Central Parku. „Panowała atmosfera święta i harmonii; dzieci machały flagami i jadły lody”, napisali Don Capria i Anthony Colombo w książce *Colombo: The Unsolved Murder*.

Czerwień, biel i błękit amerykańskich flag rywalizowały z czerwono-biało-zielonymi flagami Włoch. Uczestnicy nosili znaczki z krótkim, ale

wyrazistym hasłem: WŁOSKA SIŁA.

Podczas demonstracji wygłaszali przemowy i występowali znani Amerykanie włoskiego pochodzenia oraz ich polityczni sojusznicy. „Anthony LaRosa, dwunastolatek z Brooklynu, ledwo widoczny zza skupiska mikrofonów, porwał tłum swoim świadectwem”.

– Jestem młodym Amerykaninem włoskiego pochodzenia i nie chcę, by mnie szufladkowano. Chcę cieszyć się swoimi konstytucyjnymi prawami, a nie spotykać z nękaniem i dyskryminacją.

Ale gwoździem programu było wydarzenie zarówno dramatyczne, jak i niespodziewane. Kiedy rozległy się okrzyki „Chcemy Joego! Chcemy Joego!”, na scenie pojawił się Colombo we własnej osobie, przy wtórze dźwięków *For He’s a Jolly Good Fellow*, i przemówił do zgromadzonych tłumów:

– Jesteście zorganizowani. Jesteście jednością. Nikt już was nie rozdzieli. Ten dzień należy do was… do was jako narodu.

Ludzie zaczęli wiwatować. Kiedy Colombo chciał coś dodać, zagłuszyło go rytmiczne skandowanie: „JEDNOŚĆ!… JEDNOŚĆ!… JEDNOŚĆ!… JEDNOŚĆ!… JEDNOŚĆ!”.

Po zakończeniu przemów nagromadzona złość przerodziła się w przemoc. Ponad tysiąc demonstrantów przemaszerowało przez Central Park w stronę siedziby FBI przy Trzeciej Alei. „Napierający tłum dwukrotnie zmusił policję do odwrotu, tratując barykady”, relacjonowano w „Timesie”. W zamieszaniu dwóch funkcjonariuszy zostało zaatakowanych nożami. Anthony Colombo wspiął się na policyjną ciężarówkę i apelował do demonstrantów, by się rozeszli.

– Osiągnęliśmy dzisiaj coś wielkiego! – zawołał. – Teraz jesteśmy jednością! Musimy zachowywać się pokojowo, unikać przemocy! Zróbcie to dla mnie, bądźcie wyjątkowi i wróćcie do domów!

Ludzie buczeli i narzekali, ale w końcu „rozeszli się bocznymi uliczkami”, donosił „Times”.

– W domu napijcie się wina i zjedzcie talerz spaghetti! – namawiał przez megafon człowiek prowadzący demonstrację.

„Pierwszy doroczny Dzień Jedności przeszedł wszelkie oczekiwania – napisali Capria i Colombo. – Minęło zaledwie trzydzieści dni, odkąd Joe zaproponował spotkanie w biurze Ligi”. Teraz całe miasto ujrzało demonstrację jego siły. Nigdy wcześniej szef mafii nie odgrywał roli przywódcy ruchu obywatelskiego; Colombo sprytnie utrzymywał, że jego działalność publiczna dowodzi, że nie może być gangsterem. „Skoro jestem przywódcą Cosa Nostry, mafii czy jak to tam nazywacie, to może są prawdą plotki, że zostanę zabity. W końcu złamałem wszystkie zasady, o jakich słyszałem, i rozmawiam z prasą”, powiedział dziennikarzowi „Daily News”.

Nagłówek nad artykułem głosił: COLOMBO: W PORZĄDKU, BĘDĘ DOBRYM MAFIOSEM.

Colombo i Liga mieli teraz mnóstwo pieniędzy, wielu członków i silne wpływy. W listopadzie 1970 roku podczas wyprzedanego do ostatniego miejsca koncertu charytatywnego Franka Sinatry w Madison Square Garden organizacja zebrała prawie pół miliona dolarów. W lutym następnego roku Colombo zapłakał z radości, gdy Joe junior został uwolniony od wszelkich zarzutów przez ławę przysięgłych w Brooklynie, po tym jak główny świadek oskarżenia nagle wycofał zeznania. Miesiąc później szef mafii został uhonorowany przez Ligę Nagrodą Założycielską, a „Tri-Boro Post” ogłosił go Człowiekiem Roku podczas wystawnej kolacji, w której uczestniczenie kosztowało sto dwadzieścia pięć dolarów od osoby.

Ośmielony sukcesami Colombo postawił przed sobą ambitną i dalekosiężną misję: chciał zmienić postrzeganie i traktowanie

Amerykanów włoskiego pochodzenia w popkulturze. Pod wpływem nacisków Ligi Departament Sprawiedliwości i policja stanu Nowy Jork zabroniły używania słowa „mafia” w komunikatach prasowych i niektóre gazety się do tego stosowały. Pod redakcjami gazet i siedzibami stacji telewizyjnych odmawiających dostosowania się do nowych reguł Liga urządzała pikiety. Przed budynkiem, w którym mieściła się redakcja „Staten Island Advance”, wkrótce po pojawieniu się demonstrantów doszło do pobicia dwóch kierowców samochodu dostawczego. „Zmuszono ich do położenia się na brzuchu z tyłu ciężarówki – opowiadał jeden z wydawców gazety. – Bandyci podpalili przewożone gazety, zamknęli ciężarówkę i zapowiedzieli kierowcom, że jeśli spróbują się wydostać, zostaną zastrzeleni”. („Na szczęście napastnicy ulotnili się i kierowcy zdołali uciec – napisał Harlan Lebo w *The Godfather Legacy*. – Aż do zakończenia pikiet w marcu dostawcy gazety jeździli pod policyjną eskortą”).

Wkrótce sam „New York Times Magazine” zainteresował się oszałamiającymi osiągnięciami Joego Colombo.

> W pierwszym roku istnienia jego organizacji zdołał ściągnąć pięćdziesiąt tysięcy ludzi na demonstrację na Columbus Circle, zmusił Departament Sprawiedliwości do nakazania FBI rezygnacji z używania określeń „mafia” i „Cosa Nostra” w komunikatach prasowych (co wcielili w życie także gubernatorzy Nowego Jorku, Connecticut, Alaski, Teksasu i Dakoty Południowej), przekonał Franka Sinatrę, by przyjechał do Nowego Jorku i pomógł mu zbierać pieniądze podczas koncertu w Felt Forum, a także został ogłoszony Człowiekiem Roku przez nowojorski tygodnik „Tri-Boro Post”. Po czterdziestu ośmiu latach Colombo wyszedł z ukrycia i został znaczącą postacią publiczną. Pozował do zdjęć, całował dzieci, rozdawał autografy, rozmawiał z Dickiem Cavettem oraz Walterem Cronkite’em i ogólnie zachowywał się bardziej jak polityk niż szef mafii.

Wszędzie dostrzegał dowody antywłoskich nastrojów i koniecznie chciał przeciwstawiać się wszystkim, którzy dyskredytowali jego rodaków.

Wkrótce jednym z jego głównych celów stał się *Ojciec Chrzestny*. Chociaż film był dopiero ma etapie przedprodukcyjnym, Colombo i Liga już uważnie mu się przyglądali. Gdyby zdołali uniemożliwić powstanie ważnego hollywoodzkiego filmu nakręconego na podstawie poczytnej powieści – której pierwotny tytuł, *Mafia*, był dla nich najbardziej znienawidzonym słowem – mogliby dzięki temu zmienić sposób, w jaki Ameryka postrzegała Amerykanów włoskiego pochodzenia i przestępczość zorganizowaną.

Nikt z osób pracujących przy *Ojcu Chrzestnym* nie spodziewał się, że film wywoła jakiekolwiek kontrowersje, zwłaszcza jeszcze przed skompletowaniem obsady. Początkowo miał to być niskobudżetowy film o rodzinie gangsterów, wyprodukowany przez podupadającą wytwórnię i nakręcony przez mało znanego reżysera. Kto by się nim przejmował, a tym bardziej kto by się sprzeciwiał jego powstaniu?

Ale do gabinetu Ala Ruddy’ego w siedzibie Paramount Pictures zaczęły przychodzić listy. Wysyłali je „wpływowi senatorowie, kongresmeni i inne osoby zaniepokojone, że *Ojciec Chrzestny* może obrażać społeczność Amerykanów włoskiego pochodzenia”.

Inni grozili podjęciem bezpośrednich działań przeciwko filmowi: „demonstracjami, bojkotami i strajkami wszystkich, od członków obsługi technicznej po elektryków”, donosił „New York Times Magazine”. P. Vincent Landi, przywódca Wielkiej Loży stanu Nowy Jork, wchodzącej w skład Zakonu Synów Włoch w Ameryce, wyrażał oburzenie, że Paramount ekranizuje *Ojca Chrzestnego*. „Naszym zdaniem ta książka to okrutne oszustwo. Niesprawiedliwie stygmatyzuje wszystkich Amerykanów włoskiego pochodzenia”.

Jednocześnie dostarczył listę przykładnych Włochów – znaleźli się na niej między innymi Enrico Fermi, Giuseppe Garibaldi i Guglielmo Marconi – których życie mogło posłużyć za kanwę „konstruktywnego i inteligentnego filmu”, i zasugerował, że istnieje „wiele książek opowiadających o bogatym i przyjemnym włoskim życiu rodzinnym, które można zmienić w piękne filmy”.

Ostrzegł wytwórnię, że podczas zebrania Wielkiej Rady loże na terenie całego stanu jednomyślnie postanowiły bojkotować *Ojca Chrzestnego*, rozsyłać petycje przeciwko filmowi i złożyć skargę do Komisji Praw Człowieka. Poza tym loże były zgodne, że „żadna instytucja rządowa nie powinna współpracować przy powstaniu tego filmu”.

Francis Ford Coppola otrzymał napisany odręcznie list, w którym wyrażano podobne zdanie:

Panie Coppola!

Udało się Panu zmieszać z błotem wszystkich Amerykanów włoskiego pochodzenia.

Uważam, że w ramach zadośćuczynienia powinien pan kręcić filmy o prawdziwie wybitnych Włochach, takich jak Jan XXIII, ekumeniczny papież, wielki Vince Lombardi, sędzia federalny John J. Sirica, papież Paweł VI, bohaterowie wojenni kapitan Don Gentile, sierżant Michael Smerillo, wybitny Peter Rodino itp.

John Smerillo
dowódca Legionu Amerykańskiego
skr. poczt. 388

Ojciec Chrzestny zaczynał odczuwać naciski Ligi. „Wszyscy byliśmy pod presją”, opowiadał Al Ruddy. Wczesną oznaką kłopotów był telefon od okrytego złą sławą gangstera z Los Angeles, Mickeya Cohena, byłego

żołnierza Bugsy’ego Siegela. Podstarzały Cohen zapraszał Ruddy’ego na lunch.

Ten miał ochotę poznać legendarnego gangstera, który kiedyś rządził miastem, więc chętnie przyjął zaproszenie. Kiedy usiedli w restauracji w Beverly Hills, Cohen nachylił się i powiedział:

– Ludzie patrzą wam na ręce. Nikt nie oczekuje niczego poza odrobiną szacunku.

„Nie groził mi, był raczej szczerze zaciekawiony: Kto zagra dona? Jakie mamy problemy?”, wspominał Ruddy.

– Mickey, z mojej strony nie będzie żadnych problemów – zaznaczył. – Możesz odwołać swoje psy.

Mafia najwyraźniej nie była przekonana. Jakiś tajemniczy człowiek pojawił się w gabinecie wiceprezesa do spraw finansów w Paramount Pictures z czekiem na milion dolarów. Powiedział, że wytwórnia dostanie te pieniądze, jeżeli zgodzi się zrezygnować z pracy nad filmem. Grożenie śmiercią było na porządku dziennym: złowrogie telefony od bezimiennych ludzi. Ruddy trzymał w szufladzie biurka pistolet kalibru .45 i liczył się z tym, że będzie musiał go użyć. „Nie wiedziałem, czy to były telefony od mafii, ale czułem, że moje życie jest zagrożone”.

Jego asystentka Bettye McCartt również otrzymywała pogróżki: jeden z dzwoniących zapowiadał, że porwie jej syna ze szkoły wojskowej. Policja z Los Angeles ostrzegła Ruddy’ego, że ktoś go śledzi, a McCartt wspominała, że szef ochrony wytwórni przekonywał go, że „powinien uważać, bo oni się na niego uwzięli”.

W nadziei na zmylenie prześladowców Ruddy, McCartt i inni członkowie ekipy zaczęli zamieniać się samochodami przed opuszczeniem parkingu. McCartt mieszkała przy Mulholland Drive, wysoko na wzgórzach Santa Monica. Pewnego wieczoru ktoś – podejrzewała, że mafia albo jej

wysłannicy – ją tam znalazł. Wracając do domu samochodem Ruddy’ego, drogim francuskim kabrioletem Facel Vega, zobaczyła, że ktoś za nią podąża aż do samego domu, który stał na końcu krętej wąskiej uliczki. Wbiegła do środka i zadzwoniła po policję. Zanim przyjechali, prześladowcy się ulotnili. Ale w środku nocy w okolicy rozległ się huk wystrzałów. Następnego dnia rano okazało się, że strzelano w szyby kabrioletu. „W miejscu przedniej szyby ktoś zostawił kartkę z informacją, że nie chce powstania tego filmu”, wspominała McCartt.

Ruddy się nie zrażał. Po przeprowadzce do Nowego Jorku urządził się w siedzibie Gulf+Western przy Columbus Circle, gdzie ekipa produkcyjna nadzorowała proces odtwarzania klimatu lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Asystent Coppoli, Ira Zuckerman, pisał:

> Wszędzie walają się stare czasopisma i zdjęcia ulic oraz klubów nocnych Nowego Jorku, a nawet katalogi aukcyjne z meblami pochodzącymi z domów słynnych gangsterów. Projektanci planów filmowych i kostiumów, rekwizytorzy, fryzjerzy i charakteryzatorzy studiują te materiały, żeby w autentyczny sposób przedstawić okres, na którym zależało Coppoli. Rekwizytorzy wydzwaniają, starając się zgromadzić flotę samochodów z epoki, w sumie około osiemdziesięciu pojazdów, w tym ciężarówki, taksówki, radiowozy i furgonetki. Zamieścili ogłoszenia w gazetach i kontaktują się z osobami, które odpowiedziały.

Ruddy i Coppola mieli otrzymać poziom autentyczności, o jakim im się nie śniło. W listopadzie 1970 roku Liga urządziła pikietę przed siedzibą jednej z nowojorskich stacji telewizyjnych, emitującej kiepski film gangsterski *Braterstwo* wytwórni Paramount, w którym ośmielono się użyć określenia „mafia”.

Liga była zdania, że to słowo „tworzy wrażenie, że cała przestępczość zorganizowana w Stanach Zjednoczonych jest domeną Włochów,

a większość Amerykanów włoskiego pochodzenia to przestępcy”, twierdził Anthony Colombo.

Kiedy przedstawiciele wytwórni zaczęli przeczesywać miasto w poszukiwaniu pojazdów i różnych usług, rozpętał się chaos. Okazało się, że spora część z pierwotnie wybranych sześćdziesięciu dwóch planów filmowych już nie jest dostępna. „Sześćdziesiąt dwa!”, złościł się Ruddy. Firmy importujące oliwę, szpitale, domy pogrzebowe – wszędzie sytuacja wyglądała podobnie. Wysłannicy wytwórni pojawiali się w miejscu, które wcześniej zostało zaklepane, i dostrzegali w oknie plakat Ligi Praw Obywatelskich Amerykanów Włoskiego Pochodzenia. Właściciele, którzy nierzadko zapłacili Lidze za członkostwo, odmawiali Paramount skorzystania z ich obiektów. Prace w jednej z posiadłości na Long Island, która miała stać się bazą dona Corleone, zostały wstrzymane, gdy właściciele nagle wycofali się ze współpracy. „Nie chcieli się angażować”, wspominał Ruddy. Podobny los spotkał Graya Fredericksona, który szukał planów filmowych w Nowym Jorku. „Wszyscy bez wyjątku nam odmawiali. Mieli w oknach symbole Ligi. Płacili za członkostwo sto dolarów rocznie i były ich tysiące. Liga naciskała na nich, by nie współpracowali z ludźmi od *Ojca Chrzestnego*, bo ci stawiają Amerykanów włoskiego pochodzenia w złym świetle. To antywłoski film”.

Trwała „kampania zastraszania”. Siedzibę Paramount Pictures w budynku Gulf+Western dwukrotnie ewakuowano w związku z alarmami bombowymi, a Ruddy zaczął chodzić w przebraniu. „Nosił okulary i sztuczne wąsy jak Groucho Marx”, wspominała McCartt. Pewnego dnia zadzwonił telefon w Sherry-Netherland, luksusowym hotelu, w którym Robert Evans mieszkał z żoną, Ali MacGraw, i ich nowo narodzonym synkiem Joshuą w apartamencie z widokiem na Central Park. W centrali

pracowała dodatkowa osoba, która miała filtrować połączenia przychodzące do szefa produkcji Paramount, ale Evans i tak odebrał telefon.

– Dobrze panu radzę – usłyszał niski głos. – Nie chcemy przestawić panu tej ładnej twarzyczki, skrzywdzić małego. Wypierdalajcie z miasta. Nie będziecie tutaj kręcić filmu o rodzinie. Zrozumiano?

– Pierdol się pan – odparł Evans. – Jeśli macie jakieś problemy, skontaktujcie się z producentem, Alem Ruddym.

W słuchawce przez chwilę panowała cisza.

– Posłuchaj uważnie, skurwielu – powiedział bardzo powoli dzwoniący. – Nie będę powtarzał. Kiedy chcesz zabić węża, pięknisiu, jest tylko jeden sposób. Musisz uderzyć w głowę.

Evans był wstrząśnięty. Podobnie jak MacGraw, mimo że nie słyszała tej rozmowy. „Wiedziałam, że zdarzyło się coś takiego – przyznała. – Igrali wtedy z ogniem. Gangsterzy mieli do nich kilka uwag, może tak to ujmijmy”.

Co innego kręcić film o gangsterach, a co innego mieć do czynienia z prawdziwą mafią.

Anthony Colombo utrzymywał, że jego ojciec nigdy nikomu nie groził ani nie zgadzał się na takie zachowania – zwłaszcza przez telefon – ponieważ był przekonany, że federalni założyli podsłuchy. W książce *Colombo: The Unsolved Murder* napisał:

> Prawda jest taka, że nie musieliśmy nikomu grozić, żeby powstrzymać produkcję filmu. Gdybyśmy nie chcieli, by powstał w Nowym Jorku, to tak by się nie stało, i tyle. Liga liczyła wtedy czterdzieści tysięcy członków, w większości pracowników fizycznych, którzy wierzyli w siłę protestów. Cała społeczność Amerykanów włoskiego pochodzenia czekała na nasz następny ruch w kwestii filmu.

Kiedy ten następny ruch wreszcie wykonano, wystraszył Evansa nie mniej niż rzekome groźby śmierci. Kierowcy ciężarówek zapowiedzieli, że

przerwą wszelkie dostawy związane z *Ojcem Chrzestnym*. Produkcja filmu miała dosłownie stanąć w miejscu.

Evans i Ruddy musieli szybko coś zrobić. Zrozumieli, że jedynym wyjściem jest zorganizowanie spotkania z prawdziwym szefem mafii, który nie pozwalał im nakręcić filmu o swoim fikcyjnym odpowiedniku. Ale jak? Kto ośmieliłby się stanąć oko w oko z Joem Colombo?

Byli z Hollywood, więc Evans zwrócił się do osoby, do której wszyscy zwracają się w chwilach kryzysu: skontaktował się z agentem.

Gdy zadzwonił telefon, Eddie Goldstone siedział w swoim nowym gabinecie w budynku Gulf+Western. Bob Evans wzywał go na zebranie.

Trzydziestokilkuletni Goldstone pracował w wyróżniającej się agencji talentów Creative Management Associates. Został wysłany do Nowego Jorku, żeby sprawować pieczę nad klientami agencji pracującymi przy *Ojcu Chrzestnym*: Ruddym, Coppolą, Caanem i Keaton. Goldstone nie był zaskoczony telefonem od szefów wytwórni. „Wiedzieli, że jestem doskonałym negocjatorem”. Pojawił się na zebraniu i zastał tam ponurych Evansa i Ruddy’ego.

„Mamy problem z Joem Colombo – przyznali. – Czy mógłbyś z nim porozmawiać?”

Goldstone wiedział, że Colombo i Liga paraliżują produkcję filmu, ale nie miał pomysłu, jak to przerwać. Caan, który dorastał w Nowym Jorku i „zawsze znał wszystkie szychy na Manhattanie”, zorganizował spotkanie. „Zależało nam na omówieniu problemów ze związkami zawodowymi, a w szczególności z kierowcami ciężarówek, którzy nie chcieli dla nas pracować. Colombo im tego zakazał”.

Zadaniem agenta było posadzenie przedstawicieli Ligi przy stole negocjacyjnym.

Rano w dniu spotkania Goldstone pojechał taksówką na Mott Street w Little Italy. Miał na sobie elegancki firmowy garnitur, na ustach szeroki firmowy uśmiech, a w żołądku „twardą kulę”. Pukał do drzwi, starając się nie myśleć o tym, co znajduje się po drugiej stronie. „Gdybym się nad tym zastanawiał, pewnie bym odmówił. Przecież ten facet był zabójcą”.

Okazało się, że pod wskazanym adresem mieścił się klub towarzyski dla Amerykanów włoskiego pochodzenia. Drzwi lekko się uchyliły i Goldstone rozpoczął swoją gadkę.

– Dzień dobry, nazywam się Eddie Goldstone i jestem agentem CMA…

Zobaczył kilkunastu mężczyzn; niektórzy z nich mówili po włosku. Powietrze było gęste od dymu i rozmów. A na środku pomieszczenia stał przywódca, w garniturze i pod krawatem. „Miał blisko osadzone oczy” i zerkał na Goldstone’a spod ronda kapelusza, mierząc agenta wzrokiem, jakby ten był przybyszem z innego świata.

Goldstone podszedł i zaczął od początku.

– Jestem agentem CMA. Reprezentujemy interesy wielu osób zaangażowanych w pracę przy filmie…

Joe Colombo wyciągnął rękę.

– …wliczając Ala Ruddy’ego, producenta, a także Francisa Forda Coppolę, reżysera – kontynuował Goldstone, ściskając dłoń Joego Colombo. Potem, jak na dobrego agenta przystało, przeszedł do sedna. – Czy mógłbym w czymś panu pomóc? – spytał gangstera.

Wydawało się, że to absurdalny początek. Colombo nie potrzebował pomocy Goldstone’a; było odwrotnie. Agent brnął dalej.

– Uważamy, że ktoś przeszkadza nam w pracy – mówił pośpiesznie. – Nastawia przeciwko nam szoferów i kierowców ciężarówek

odpowiedzialnych za dostawy na plan filmowy.

Ktoś poczęstował go kawą i drożdżówką.

– Możemy się dogadać i powstanie znakomity film – ciągnął agent nieco pewniejszym głosem. – Film, z którego będziecie dumni. Zapewniam, że będzie się liczył w walce o nagrody.

– Jakie nagrody?

Goldstone opowiedział zgromadzonym o corocznym hollywoodzkim rytuale wzajemnego wręczania sobie nagród. Wywiązała się wymiana zdań. „Byli poirytowani tym, jak traktuje się ich w branży. Uważali, że są poniżani – opowiadał potem Goldstone. – Wiecie, jak ważny jest dla nich szacunek. Odniosłem wrażenie, że czuli się lekceważeni”.

Teraz wreszcie się to zmieniło, a wtedy okazało się, że ich żądania są bardzo proste.

„Chcieli się dowiedzieć wszystkiego o Marlonie Brando”.

Goldstone właściwie nie znał tego aktora, ale prawda nie jest przeszkodą dla dobrego agenta. „Sprzedałem im kilka bzdur – przyznał. – Skłamałem, że dobrze znam Marlona. Musiałem tańczyć do ich muzyki”.

Po dwudziestu minutach tańca było po wszystkim. „Colombo dwukrotnie uścisnął mi dłoń i wyszedłem z budynku”. Goldstone osiągnął to, po co przyszedł. Joe Colombo, ojciec chrzestny mafii, zgodził się spotkać z Alem Ruddym, producentem *Ojca Chrzestnego*, żeby znaleźć wspólne stanowisko, a przynajmniej zawrzeć rozejm pomiędzy obiema stronami. Ruddy był tak zachwycony, że zadzwonił do biura Goldstone’a.

– Dziękuję za wszystko, co zrobiłeś – powiedział.

Zanim Ruddy mógł się spotkać z Joem Colombo, zorganizowano wstępne spotkanie między producentem, synem mafiosa Anthonym oraz przywódcą Ligi, Natem Marcone. Przy kolacji w restauracji La Scala przy Zachodniej Pięćdziesiątej Czwartej Ulicy uzgodnili warunki kruchego porozumienia. Jak donosił Nicholas Pileggi na łamach „New York Timesa”:

> Ruddy zgodził się usunąć ze scenariusza słowa „mafia”, „Cosa Nostra” i wszystkie inne włoskie określenia. Obiecał, że Liga będzie mogła zapoznać się ze scenariuszem i zmienić wszystko, co według nich urąga wizerunkowi Amerykanów włoskiego pochodzenia. Zgodził się wreszcie przekazać zyski z nowojorskiej premiery filmu na fundusz szpitalny Ligi.

Były to niespotykane wcześniej ustępstwa ze strony hollywoodzkiego producenta. Wyglądało na to, że Ruddy zgadza się nie tylko ocenzurować scenariusz, ale także przekazać część zysków grupie założonej przez jednego z najpotężniejszych gangsterów w kraju. Przystał na wszystkie żądania. Po ustaleniu tych wstępnych zasad otrzymał pozwolenie na spotkanie z Joem Colombo, ale pod warunkiem, że ten będzie mógł przeczytać scenariusz i wskazać inne obraźliwe elementy, które według niego powinny zostać usunięte.

Spotkanie odbyło się dwudziestego piątego lutego 1971 roku w hotelu Park-Sheraton. Taki wybór miejsca przez Joego Colombo miał mroczny podtekst. W tym hotelu doszło do jednej z najbardziej niesławnych gangsterskich egzekucji – zabójstwa szefa mafii Alberta Anastasii, który został zastrzelony na fotelu fryzjera na parterze hotelu z polecenia Carla Gambino i Vita Genovese. Ale nawet jeśli Ruddy był zaniepokojony, to tego nie okazywał. Pileggi pisał o nim:

> Miał dopiero trzydzieści sześć lat, a po wątpliwym wyróżnieniu, jakim było wyprodukowanie serialu telewizyjnego *Hogan’s Heroes*, oraz dwóch kasowych klapach (*Mały Fauss i Duży Halsy* oraz *Making It*) otrzymał szansę pracy nad potencjalnie

największym hitem wytwórni Paramount. Ruddy zawsze potrafił radzić sobie z przeciwnościami losu.

Teraz, pewny układu, który zawarł z Anthonym, uważał, że rozmowa z Joem Colombo będzie tylko formalnością.

Mylił się. Kiedy wszedł do sali balowej hotelu, czekało na niego ponad sześciuset członków i zwolenników Ligi.

Zgromadzeni zgotowali mu burzliwe powitanie, okraszone buczeniem i gwizdami. Niektórzy z widzów „wyglądali, jakby warunkowo wyszli z więzienia", wspominał Ruddy. Człowiekowi, który przez miesiące otrzymywał pogróżki, taki widok musiał zmrozić krew w żyłach. Ale Ruddy był równie twardy jak jego prześladowcy.

Richard Capozzola, jeden z czołowych działaczy Ligi, wstał, żeby zabrać głos. Sprzeciwiał się powstaniu *Ojca Chrzestnego* i było wiadomo, że jednoznacznie potępi film. Dlatego Colombo postanowił załagodzić atmosferę. Zanim Capozzola dotarł do podestu, Colombo go uprzedził.

– Chciałbym wszystkim przedstawić gościa, który właśnie podchodzi do mikrofonu – powiedział. – To Dickey, który zajmuje się dla mnie mokrą robotą.

W sali balowej zapadła niezręczna cisza.

„Pomyślałem: jasna cholera – wspominał Capozzola. – Wszyscy przez chwilę patrzyli na mnie wilkiem, dopóki Joe nie wytłumaczył, że to żart i tak naprawdę zaprojektowałem logo oraz odznaki Ligi, a także odpowiadam za ich produkcję. Wszyscy się zaśmiali, nawet Joe".

Anthony Colombo usiłował uspokoić tłum, opowiadając, na jakie ustępstwa zgodził się Ruddy, w tym przekazanie zysków z nowojorskiej premiery. Jego ojciec ponownie się wtrącił.

– To bez znaczenia, choćby dali nam dwa miliony dolarów. Nikt nie może zapłacić za prawo do obrażania Amerykanów włoskiego pochodzenia.

– Później powiedział Ruddy’emu: – Mamy dosyć filmów, które kręcicie o nas w Hollywood. Stale zniesławiacie moich ludzi. Każda nielegalna działalność w Stanach Zjednoczonych jest określana słowem „mafia”. Rosyjska mafia, irlandzka mafia, żydowska mafia. Sugerują, że Włosi zawsze są w to wplątani, a to bardzo mnie smuci. Dlaczego po prostu nie nazywacie tego przestępczością zorganizowaną? Dlaczego to zawsze musi być mafia?

Podczas spotkania Ruddy nie ustępował ani o krok. „Argumentował, że mimo tego, czym się zajmują, członkowie rodziny Corleone są bohaterami tej opowieści”. Jak możemy przeczytać w *Colombo: The Unsolved Murder*, wyglądało to tak:

– Posłuchaj, Joe – odezwał się swoim charakterystycznym szorstkim głosem. – Ten film nie obrazi waszej społeczności. W naszej opowieści wszyscy są reprezentowani. Mamy skorumpowanego irlandzkiego policjanta, skorumpowanego żydowskiego producenta. Nikt nie wskazuje palcem Włochów. Ale mogę ci coś zaproponować. Przyjdź jutro do mojego biura, a pokażę ci scenariusz. Będziesz mógł zobaczyć, co w nim rzeczywiście jest. Sprawdzisz, czy ci się spodoba, i postaramy się zawrzeć umowę.

Kiedy Ruddy przemawiał do tłumu, wydawało się, że czuje się jak ryba w wodzie. „Gdyby nie był Żydem, mógłby zostać świetnym ojcem chrzestnym” – zauważył pisarz Nicholas Pileggi. Anthony Colombo również był pod wrażeniem. „Jego sposób bycia, szorstki głos i prostoduszne odpowiedzi były balsamem, którego wytwórnia Paramount potrzebowała, by złagodzić obawy Ligi”.

Joe Colombo tymczasem siedział na uboczu i obserwował konfrontację, którą sprokurował. „Prawie się nie odzywał. Tylko słuchał i patrzył,

sondując emocje w pomieszczeniu i dokładnie przyglądając się Ruddy’emu”.

W końcu uznał, że usłyszał już wystarczająco dużo. Chciał, by Ruddy odniósł się do jeszcze jednej kwestii. Kto zagra mniejsze role i wcieli się w statystów?

– Tylko popatrzcie, kto zagra w filmie – powiedział Ruddy, gotów wymieniać członków obsady, którzy reprezentowali inne grupy etniczne poza Włochami.

– No właśnie, kto? – spytał nagle Joe Colombo.

– Mnóstwo ludzi – odparł Ruddy.

– A może jakiś dobry chłopak z Bensonhurst? – zaproponował Colombo.

No jasne, oni są tacy sami jak wszyscy: chcą zagrać w filmie, pomyślał Ruddy. Colombo zaczął proponować potencjalnych kandydatów do różnych ról. Buczenie tłumu zmieniło się w wiwaty, gdy wymieniał kolejne nazwiska, na które Ruddy reagował skinieniami głowy.

Zanim spotkanie się skończyło, przekonał do siebie tłum. Parias stał się księciem, a Colombo oficjalnie zatwierdził tę transformację, przyczepiając znaczek do klapy Ruddy’ego i pasując go tym samym na kapitana Ligi.

Następnego dnia negocjacje przeniosły się do siedziby Gulf+Western. To był lodowaty wieczór. Tak wietrzny, że smukły drapacz chmur się kołysał. Colombo przyjechał, żeby przeczytać scenariusz, w towarzystwie dwóch współpracowników: George’a „Butterassa” DeCicco oraz Caesara Vitale, skarbnika Ligi. Goście byli ubrani w brązowe płaszcze i filcowe kapelusze, a Ruddy miał na sobie swobodny hollywoodzki strój. Kiedy weszli do

gabinetu, producent zamknął drzwi na klucz, na wypadek gdyby ich śladem podążali federalni albo – co gorsza – jacyś wrogowie.

To był pracowity czas dla Joego Colombo. Niedawno, jedenastego marca, został skazany na dwa i pół roku więzienia za krzywoprzysięstwo po tym, jak ujawniono nieścisłości w jego wniosku o licencję agenta handlu nieruchomościami. Wyszedł na wolność po apelacji, a teraz zasiadł, żeby przeczytać stupięćdziesięciopięciostronicowy scenariusz *Ojca Chrzestnego,* a takie okazje rzadko zdarzały się ludziom spoza branży. Ruddy patrzył, jak Colombo zakłada „okularki Bena Franklina” i przez bitą minutę wpatruje się w pierwszą stronę.

– Co to znaczy… ROZJAŚNIENIE? – spytał Ruddy’ego.

Ten już wiedział, że jest po wszystkim. „Zrozumiałem, że Joe nigdy nie przejdzie do drugiej strony”.

– Jebane okulary. Nie potrafię w nich czytać – mruknął Colombo i rzucił scenariusz George’owi DeCicco. – Ty rzuć okiem.

– Dlaczego ja? – spytał DeCicco i rzucił tekst Caesarowi Vitale, który popatrzył na niego jak na cykającą bombę zegarową.

Rozdrażniony Colombo zabrał mu scenariusz i z hukiem położył na stole.

– Chwileczkę! – odezwał się do swoich ludzi. – Ufamy temu gościowi?

Jednogłośnie przytaknęli.

– Więc po chuja mamy czytać scenariusz? – Colombo popatrzył na Ruddy’ego. – Zawrzyjmy umowę.

Powtórzył swoje pierwotne żądania: chciał, by ze scenariusza usunięto wszelkie wzmianki o mafii.

Ruddy wiedział, że to słowo pojawia się tylko raz: kiedy Tom Hagen odwiedza producenta filmowego Jacka Woltza w jego hollywoodzkim studiu, żeby przekonać go do przydzielenia Johnny’emu Fontane’owi roli

w nowym filmie, a Woltz odpowiada ostro: „Johnny Fontane nigdy nie dostanie tej roli. Żeby nie wiem ilu makaroniarskich chojraków z mafii wylazło spod ziemi!”. To miała być kosmetyczna zmiana w zamian za daleko idącą współpracę.

– Nie ma sprawy, panowie – odparł Ruddy i uścisnęli sobie dłonie z Joem Colombo.

Była jeszcze jedna sprawa: Colombo chciał, by Ruddy dotrzymał słowa w kwestii przekazania na rzecz Ligi – w ramach gestu dobrej woli – dochodów ze światowej premiery filmu. Producent również na to przystał. „Wolę umawiać się z gangsterem, niż mieć do czynienia z hollywoodzkim prawnikiem, który zaraz po podpisaniu kontraktu zaczyna szukać sposobu na to, by cię oszukać”, mawiał Ruddy, usprawiedliwiając swoją otwartość na negocjacje z Joem Colombo. (Ostatecznie zyski nie trafiły do kieszeni Ligi).

Minęły dwa dni. Colombo zadzwonił do Ruddy’ego i zaprosił go na zwołaną naprędce konferencję prasową. „Chcemy przekazać naszym ludziom, że teraz wspieramy film”, wyjaśnił.

Ruddy uznał, że to doskonały pomysł. Żeby nakręcić film, potrzebował współpracy włoskich środowisk w Nowym Jorku i podejrzewał, że na konferencji pojawią się dziennikarze z kilku włoskich gazet. Ale kiedy zjawił się w hotelu Park-Sheraton, odkrył, że Colombo zaprosił reporterów ze wszystkich większych gazet oraz ekipy trzech sieci telewizyjnych, by zarejestrowały historyczny pakt wytwórni Paramount z gangsterami. Wyglądało na to, że zastawił pułapkę.

Reakcja mediów była bezlitosna. „The Times” nazwał umowę „tchórzliwym aktem hipokryzji i dobrowolnej autocenzury”.

Senator stanowy ze Staten Island wystosował do Ruddy’ego list otwarty, w którym oskarżał go o „dopuszczenie się potwornej obrazy wobec

milionów lojalnych Amerykanów włoskiego pochodzenia, którzy z pewnością bardzo żałują tego ataku na swobodę ekspresji artystycznej dokonanego w ich imieniu”.

„Jeśli chcecie nakręcić film o mafii, nie zapomnijcie poprosić ich o pozwolenie”, instruował swoich czytelników „Village Voice”.

Paramount usiłowała zdystansować się od tych kontrowersji. Rzecznik wytwórni przekonywał, że umowa, którą zawarł Ruddy, była „nieautoryzowana”.

Nie uzgadniano niczego z Robertem Evansem, który wyjechał do Europy, ani ze Stanleyem Jaffe’em, wypoczywającym na Karaibach, ani z Mariem Puzo, który przebywał w klinice leczenia otyłości. Ale mleko się rozlało. Kurs akcji Gulf+Western spadł o dwa i pół punktu procentowego. Najbardziej wściekły był Charlie Bluhdorn, biznesmen, który próbował ocalić wytwórnię od ruiny.

Huragan Charlie wpadł w szał. Od początku kariery starał się trzymać jak najdalej od przestępczości zorganizowanej, tymczasem Ruddy bezpośrednio powiązał jego firmę z mafią, o czym pisano na pierwszej stronie „New York Timesa”. Ruddy nie tylko zorganizował dużą konferencję prasową bez zgody Bluhdorna, ale też zobowiązał się przekazać Lidze zyski wytwórni. Producent został wezwany na dywanik.

„Pobiegłem do budynku Gulf+Western, bo tam na piętrze pana Bluhdorna odbywały się kryzysowe zebrania rady nadzorczej – wspominał Ruddy. – Jeszcze nigdy nie widziałem tylu poważnych twarzy w jednym miejscu. Gdyby Charlie miał pistolet, pewnie od razu by mnie zastrzelił”.

– Zrujnowałeś moją spółkę! – ryknął Bluhdorn na Ruddy’ego. Po trzydziestu latach w Ameryce, w 1971 roku Charlie Bluhdorn stał na czele sześćdziesiątej trzeciej największej korporacji w kraju, której aktywa były warte cztery miliardy dolarów i która zatrudniała osiemdziesiąt pięć tysięcy

pracowników. Ale zaangażowanie w *Ojca Chrzestnego* zaczynało się obracać przeciwko niemu. – Tyle lat pracy i zobacz, co się dzieje. Mafia podchodzi pod nasze drzwi!

– Jeśli myślisz, że będę przepraszał za to, co zrobiłem, to się mylisz – odparł Ruddy. – Oni grozili Bobowi Evansowi. Liga zapowiedziała, że nigdy nie nakręcimy tego filmu. Zrobiłem to, co było konieczne. Taka jest rola producenta.

Bluhdorn „miotał się", krzyczał, klął i pluł, tak że w końcu to jego podwładny, Martin Davis, musiał zaproponować rozwiązanie: „zerwanie wszelkich umów z Ligą i publiczne zwolnienie Ala Ruddy'ego".

– A więc mnie zwalniacie.

Przed wyjściem Ruddy zwrócił się do rady nadzorczej:

– Nie mam ani jednej akcji waszej cholernej spółki. Nie obchodzi mnie, co się z nią stanie na giełdzie. Interesuje mnie tylko nakręcenie mojego filmu.

Potem zabrał garść drogich cygar z kasetki na biurku Bluhdorna i wyszedł z gabinetu.

Bluhdorn wybrał fatalny moment. Po drugiej stronie miasta Coppola właśnie rozpoczął pierwszy dzień zdjęciowy – filmowano scenę, podczas której Diane Keaton i Al Pacino wychodzą ze sklepu przy Piątej Alei pośród padającego śniegu. Bluhdorn zamknął plan zdjęciowy – który i tak zawiesił pracę na kilka dni – i doradził Coppoli oraz Evansowi, żeby poszukali nowego producenta. Pozostawał tylko jeden problem: za sprawą umowy Ruddy'ego wytwórnia była uzależniona od dobrej woli Joego Colombo, który udostępniał im plany zdjęciowe i zapewniał współpracę związków zawodowych. „Tylko Al Ruddy może pociągnąć dalej ten film!", protestował Coppola.

Bluhdorn nie miał wyjścia: Ruddy wrócił do pracy nad filmem.

– Ale jeszcze jedno słowo do prasy, a uduszę cię własnymi rękami! – ostrzegł Bluhdorn.

Skoro Ruddy wrócił, Liga również zaczęła działać. „Następnego dnia wszyscy otworzyli przed nami drzwi, w naszym biurze zaroiło się od Amerykanów włoskiego pochodzenia, którzy chcieli zagrać w filmie”, wspominał Gray Frederickson. Dom pogrzebowy na Brooklynie i inne firmy nagle były chętne użyczyć swoich obiektów, a działacze Ligi odwiedzali okolicznych mieszkańców i namawiali ich, by byli „gościnni” wobec ekipy filmowej. Kiedy producenci mieli kłopoty z uzyskaniem dostępu do kompleksu na Staten Island, który miał posłużyć jako dom dona Corleone (zamiast lokalizacji na Long Island, która nie wypaliła), Gianni Russo, były kurier mafii, który dostał rolę Carla, wkroczył do akcji. „Dorastałem na Staten Island i dobrze znałem ten dom”, opowiadał Russo. Odwiedził właściciela nieruchomości i z nim porozmawiał. Mężczyzna miał tylko jedną prośbę. „Czy moglibyście naprawić dach? Przecieka”.

Russo postarał się, by wytwórnia zapłaciła za remont. „Facet mógł zażądać tysięcy dolarów dziennie. Ale umowa to umowa”.

Dzięki współpracy z ludźmi, których Ruddy dyplomatycznie nazywał „syndykatem”, ekipa uniknęła mnóstwa problemów. „Musielibyśmy się zmagać z pikietami, awariami, brakiem siły roboczej, przeciętymi kablami i tak dalej. Nie sądzę, żeby komukolwiek stała się krzywda, ale bez ich zgody film nie mógłby powstać”, opowiadał w 1972 roku w wywiadzie dla „Ladies Home Journal”.

Po odzyskaniu stanowiska producenta Ruddy pojawił się na uroczystej wystawnej kolacji, podczas której Liga uhonorowała Joego Colombo nagrodą za humanitaryzm. Dzięki *Ojcu Chrzestnemu* Liga miała więcej pieniędzy niż kiedykolwiek. Filmowcy płacili właścicielom mieszkań, barów i restauracji za możliwość kręcenia zdjęć w ich obiektach, a duża

część tych pieniędzy trafiała w ręce Ligi. „Odpalali niewielką działkę właścicielom, ale to gangsterzy zgarniali większość kasy”, tłumaczył Joe Coffey z nowojorskiej policji.

10
ŻYWY OBRAZ: KAŻDY KADR JAK MALOWIDŁO

– Chciał, żeby to było ekstrawaganckie dzieło – twierdził scenograf Dean Tavoularis, opowiadając o wizji Ojca Chrzestnego, jaką Francis Ford Coppola przekazał swojej ekipie podczas sześciogodzinnego zebrania dwudziestego piątego stycznia 1971 roku. – Od początku upierał się na zebranie, a kiedy do niego doszło, razem przeczytaliśmy scenariusz i w ten sposób narodził się styl Ojca Chrzestnego.

Czwórka kreatywnych gigantów – reżyser, operator, kierownik produkcji i kostiumolog – spotkała się w nowojorskiej siedzibie Paramount Pictures w budynku Gulf+Western, żeby omówić i rozłożyć na czynniki pierwsze każdy aspekt filmu, który Coppola postrzegał jako „kontrast pomiędzy złem a dobrem, ciemnością a światłem”.

W celu odmalowania tego tajemniczego świata musieli „odważnie korzystać z mroku”, tłumaczył reżyser. „Zaczniemy od pustej kartki, będziemy malować w świetle, a kamera pozostanie nieruchoma”.

Później przedstawiciele rozmaitych frakcji toczyli boje z niedoświadczonym młodym reżyserem, zwłaszcza operator filmowy Gordon Willis. Ale podczas tego spotkania byli zgodni i skupieni na tym samym celu: kinematograficznej doskonałości.

Gordon Willis, syn broadwayowskiej tancerki z Astorii, mężczyzna o perkatym nosie i kręconych włosach, był idealnym kandydatem do

osiągnięcia nakreślonego przez Coppolę celu malowania ciemnością. Czterdziestoletni Willis był znany jako „książę ciemności” ze względu na mistrzowskie operowanie delikatnym oświetleniem i podkreślanie cieni, co uczyniło go sławnym w epoce, która faworyzowała jaskrawe światła i podstawowe kolory. Sam przyznawał, że niełatwo się z nim pracuje, ale był jednym z najbardziej rozchwytywanych operatorów swoich czasów. „Gdyby istniała góra Rushmore przedstawiająca operatorów filmowych, twarz Gordona z pewnością zostałaby wykuta w skale”, twierdził Stephen Pizzello, redaktor naczelny i wydawca „American Cinematographer”.

Tavoularis, który wtedy miał trzydzieści dziewięć lat, cieszył się reputacją człowieka, który umie zmieniać rzeczy zwyczajne w wyjątkowe. Był Amerykaninem greckiego pochodzenia, wychował się w Lowell w stanie Massachusetts i właśnie wrócił z wędrówki po Europie, gdzie pracował z włoskim reżyserem Michelangelo Antonionim. Zdobywał szlify w Disney Studios i miał na koncie kilka udanych filmów nakręconych z reżyserem Arthurem Pennem, w tym *Bonnie i Clyde*, którego brutalność zrobiła na Coppoli duże wrażenie. „Co innego oglądać, jak ktoś do kogoś strzela – tłumaczył Tavoularisowi podczas zebrania. – Ale jeśli widać detale… to, jak krew zmienia się w mgiełkę… Widziałem to w *Bonnie i Clydzie*. Moim zdaniem to była cudowna robota”.

Pięćdziesięcioośmioletnia kostiumolożka Anna Hill „Johnnie” Johnstone była weteranką grupy. Przez całą karierę przetrząsała szafy przyjaciół i grzebała w sklepach z odzieżą używaną. Zaczynała na Broadwayu w 1937 roku, a potem przeniosła się do branży filmowej. Przypieczętowała swoją pozycję, gdy zaprojektowała kostiumy do klasyków Elii Kazana *Na nabrzeżach* i *Na wschód od Edenu*.

No i wreszcie był Coppola, najmłodszy członek zespołu i – przynajmniej na razie – jego niekwestionowany lider. Zatrudnił stenografkę

sądową z International Reporting Service, żeby zapisała każde słowo wypowiedziane podczas zebrania. Być może chciał mieć możliwość późniejszego powrotu do podejmowanych kwestii, a może chciał zostawić zapiski dla potomnych, w każdym razie powstały osiemdziesiąt cztery gęsto zapisane strony, które zapewniają wyjątkowy wgląd w zakulisowe procesy tworzenia *Ojca Chrzestnego* przez Francisa Forda Coppolę i jego zespół artystyczny.

Coppola rozpoczął zebranie od wyjaśnienia swoich intencji. „Nie chciał nakręcić tradycyjnego filmu o gangsterach – opowiadał Tavoularis. – Pragnął pokazać ich jako ludzi i dostrzec ludzką, rodzinną stronę ich życia: miłość do dzieci, która szła w parze z potwornymi zbrodniami i brutalnymi morderstwami".

Coppola miał specyficzną „operową" wizję swojego filmu, tłumaczył Tavoularis. „Mroczny obraz ukazywany przez nieruchomą kamerę; poszczególne elementy pojawiają się w kadrze i z niego znikają, a operator unika cięć i panoramicznych ujęć".

Technika nieruchomej kamery pozwalała tworzyć filmowe żywe obrazy, które preferował Gordon Willis.

– Jak już wspominałem, skłaniam się ku żywym obrazom – powiedział. Chciał, by każdy kadr przypominał malowidło wypełnione przychodzącymi i odchodzącymi postaciami. Taki styl przywoływał na myśl filmy z okresu powojennego. – Jeśli poogląda się tak zwane współczesne filmy, można zobaczyć, że nie używa się w nich zbliżeń. A żywy obraz to bardzo silny komunikat.

Coppola od początku postawił na klimat intensywnej i swobodnej współpracy. „Uznałem, że na początku najlepiej będzie przeanalizować scenariusz scena po scenie, żeby każdy miał okazję wskazać, co go zastanawia, co mu się nie podoba albo co go niepokoi".

Na tym etapie wszystko jeszcze było możliwe, a wątpliwości były nie tylko dopuszczalne, ale też wręcz pożądane.

– Wyobrażam sobie ten film bardzo klasycznie – mówił Coppola. – Będzie spokojny i wysmakowany, nic w nim nie zaburzy klimatu epoki. Chcę odejść od stylistycznych eksperymentów lat siedemdziesiątych i spróbować uzyskać esencję przedstawionych czasów, ale w taki sposób, by film nie był staroświecki.

Zamówił wiele filmów z lat czterdziestych, którymi zamierzał się inspirować. Ale nie chciał kręcić obrazu w takim samym stylu. Chodziło mu o czerpanie z klasyki w celu stworzenia czegoś zupełnie nowego: filmu opartego na obrazach z lat czterdziestych, ale wykorzystującego w wysmakowany sposób współczesne techniki kinematograficzne.

– Byłoby błędem odtwarzać film z czterdziestego czy czterdziestego piątego roku – zgodził się Willis. – Myślę, że to powinna być raczej inspiracja niż wzór, według którego będziemy konstruować nasz film.

Coppola stwierdził, że film rozpocznie się od niezwykle surowego i dramatycznego żywego obrazu: jednego człowieka spowitego ciemnością. Amerigo Bonasera, przedsiębiorca pogrzebowy, będzie przemawiał do dona Corleone.

– Podoba mi się pomysł rozpoczęcia filmu od Bonasery. Od słów „Wierzę w Amerykę”, ponieważ właśnie o tym jest ten film. Nasz kraj powinien być naszą rodziną, zapewniać nam ochronę i szacunek, który, w osobliwy sposób, okazuje ta rodzina mafijna. A my powinniśmy tak postrzegać ojczyznę. Widzę tego… mało efektownego mężczyznę, który opowiada wzruszającą historię. Jeśli się uda, na końcu jego wielkiej przemowy musimy pokazać dona w jak najbardziej imponujący sposób.

Od pierwszej klatki Coppola zamierzał ukazać główny motyw filmu: Amerykanie powinni szukać u swojej rodziny tego, czego nie daje im

ojczyzna, a w świecie filmu tą rodziną był don Corleone.

Po otwierającej scenie akcja przeniesie się na wesele Connie Corleone, gdzie czeka nas mnóstwo włoskiego jedzenia, muzyka, taniec i rodzinne wartości, z którymi przeplatają się interesy dona Corleone, nawet w tak wyjątkowym dniu.

– Nieco zmienię to wesele – zapowiedział Coppola. – Postaram się, żeby to było doświadczenie, a nie zwykła scena. Innymi słowy, usunę wszystkie dialogi, a postawię na setki detali.

Kiedy Coppola przeczytał scenę wesela w książce Puza, miał w głowie „mnóstwo przemów".

Na potrzeby filmu wyobrażał sobie pełną życia uroczystość z nawet pięcioma setkami statystów w rolach gości weselnych, którzy mieli „głośno rozmawiać".

– To może być ciekawy motyw, bo wszyscy krzyczą na całe gardło, ale nikt nie słucha.

Coppola chciał to wszystko uchwycić: szalejące dzieci, pijanych gości żłopiących wino, stare samochody, gorączkowe rozmowy. Ale żadnych kelnerów – na włoskim weselu potrawy są domowej roboty. Odrzucił propozycję ekipy, by goście grali w bocce.

– Takie sceny zawsze umieszcza się w filmach o Amerykanach włoskiego pochodzenia. Włoska rodzina jest jak trójka grubych kuzynów, którzy siedzą przy stole przed wielkimi stertami jedzenia, i mały chłopiec, którego ojciec próbuje namówić do śpiewania. To jak karnawał, ponieważ widownia może się zanurzyć w tłumie i atrakcjach… Do tego mnóstwo jedzenia, które ludzie sami poprzynosili. Oraz taniec i muzyka. Czy możemy zbudować parkiet?

Coppola był nakręcony; mówił z werwą i w bardzo przekonujący sposób, który jego kolega Walter Murch porównywał w późniejszych latach

do „hipnotycznych sztuczek Jedi”.

– Niech ludzie siedzą i chłoną to wszystko – zgodził się Murch.

– Będziemy mieli jeden zespół muzyczny czy kilka? – spytał Coppola, po czym dodał: – Wesele ma na swój sposób pokazać niezwykłą władzę dona i szacunek, jakim się cieszy. Dlatego możemy podkreślić to, że goście przynoszą podarunki, przysyłają własne kapele, torty weselne i… Co za cudowne zamieszanie!

Zdecydowali się na jeden zespół, ale dodali rozmaite improwizowane występy artystyczne, które miały zrobić wrażenie na potężnym gospodarzu: solowy popis na akordeonie, taniec, śpiewacy w różnym wieku, całe kolejki radosnych i pijanych ludzi, którzy nie mogą się doczekać okazji do zaprezentowania swoich talentów.

– To nie będą zaplanowane występy, ale inicjatywy gości – dodał Coppola.

– Ilu ludzi tam widzicie? – spytała Johnstone.

– Można się pokusić o czterysta albo pięćset osób – odparł Tavoularis.

– Otóż to! – wykrzyknął Coppola. – To musi być wielkie wesele.

Od razu ostrzegł, że wytwórnia będzie próbowała „podciąć im skrzydła”.

Ale koniecznie chciał wcielić w życie swój plan urządzenia dużego i drogiego wesela, które miało się stać „pierwszą deklaracją”.

Pełna życia i słońca uroczystość zostanie zestawiona z mrocznym gabinetem dona Corleone, w którym w ciszy i spokoju prowadzi się rodzinne interesy, a oba światy spotykają się tylko czasami.

– Podczas tej sceny pokażemy mariaż rodziny z biznesem – powiedział Coppola. – Widzowie muszą widzieć, że równocześnie z weselem odbywają się jakieś interesy i że mimo interesów zabawa trwa…

Potrzebujemy sposobów na wyraźne pokazanie, że oba te światy istnieją równolegle.

Willis zaproponował, by kamera płynnie przemieszczała się pomiędzy gabinetem Vita Corleone a weselem, a Johnstone zauważyła, że w 1945 roku nikt nie miał klimatyzacji, więc w upalny letni dzień wszystkie drzwi i okna powinny być szeroko otwarte, co dodatkowo zatrze granice między biznesem a rodziną.

Gabinet może być dodatkiem do domu, na przykład oszkloną werandą, z której widać wesele, zaproponował Coppola. Potem wpadł na bardziej eleganckie rozwiązanie: zamiast oglądać wesele z gabinetu, możemy widzieć tylko pojedynczy detal, który ma być ukryty przed gośćmi, co dodatkowo wzmocni motyw zestawienia światła z mrokiem.

– Niech to będzie miejsce, do którego przynosi się brudne naczynia – powiedział. Ostatecznie w filmie zdecydowano się na hałaśliwą jadalnię, którą widzimy tylko wtedy, gdy drzwi gabinetu się otwierają, pełną tac z jedzeniem i włoskich matron. Coppola upierał się, że jedzeniem powinna zajmować się spontanicznie sformowana brygada zaproszonych na wesele kobiet.

– Czy dziesięciu kelnerów wystarczy? – spytała Johnstone.

– Oni nie korzystaliby z kelnerów – odparł Coppola.

– Naprawdę?

– Nie korzystaliby z żadnej obsługi podczas wesela. Wszystko robiłyby kobiety. Ludzie jedliby kanapki zamówione z Manganaro’s, które zresztą wciąż działa przy Dziewiątej Alei, albo jedzenie przyniesione przez kobiety… Mieliby także mnóstwo alkoholu otrzymanego w prezencie. Może nawet całe beczki wina.

– I takie wielkie butle oplecione słomą – dodał Tavoularis.

– Duża część zapasów to byłoby wino domowej roboty, przyniesione przez starszych gości – ciągnął Coppola. – Dlatego powinniśmy mieć mnóstwo różnych trunków. Część ludzi przyniosłaby czterolitrowe butle z papierowymi etykietami. Powinny też być całe skrzynki alkoholu, bo któryś z gości byłby właścicielem nocnego klubu.

Burza mózgów trwała i zeszła na temat strojów.

– Czy kobiety mają być ubrane na czarno, przynajmniej te starsze? – spytał Tavoularis.

– Przede wszystkim nikt nie przyszedłby w zbyt oficjalnym stroju – odpowiedział Coppola. – Tylko państwo młodzi powinni być tak ubrani… Dzieci przyszłyby w strojach od pierwszej komunii i bierzmowania, a większość gości po prostu w niedzielnych ubraniach. Nikt jednak nie powinien się wyróżniać elegancją, być za bardzo wystrojonym.

Jedynym wyjątkiem miała być dziewczyna Michaela Corleone, Kay, jedna z nielicznych nie-Włoszek na przyjęciu.

– Ona zdecydowanie powinna być ubrana stylowo – dodał Coppola. – Chcę, żeby pojawił się tam element zazdrości.

Reżyser miał jasno sprecyzowaną wizję gości weselnych.

– Myślę, że powinno być dużo młodych kobiet – oznajmił.

– W kapeluszach? – spytała Johnstone. – Na każdym zdjęciu z tamtej epoki kobiety mają na głowach kapelusze.

– Niech to będzie zasada w tym filmie, że kobiety zawsze są w kapeluszach – odparł. – To podkreśli, w jakiej epoce toczy się akcja. Ale wesele ma bardziej przypominać piknik niż oficjalną uroczystość. Kobiety w dziwacznych strojach. Nawet dziś można pójść na tradycyjne włoskie wesele, pełne kwiatów i kolorów.

– Właśnie, kwiaty! – rzuciła Johnstone.

– No i mnóstwo dziewcząt – dodał Coppola.

– Młodych dziewcząt, nastolatek, które jeszcze nie są zamężne – podpowiedziała.

– Bo to wielka sprawa – podchwycił Coppola. – Zawsze przychodzi mnóstwo kuzynek, a w czasie wojny jest niewielu młodych mężczyzn. Przydałoby się sporo facetów w mundurach.

Wliczając Michaela Corleone.

– Michael jest w piechocie morskiej czy w zwyczajnej armii? – spytał Tavoularis.

– Chyba w zwyczajnej armii – odparł Coppola. – Zdaje się, że tak jest w książce. Chciałbym być jej wierny.

Kostiumolożka optowała za tym, żeby Michael służył w piechocie morskiej, tak zresztą było w książce Puza.

– Mieli takie eleganckie mundury. W zależności od gabarytów aktora mogłyby być w wersji z długą górą…

– Mundur galowy – przerwał jej Coppola. – Nie podoba mi się ten pomysł… Chciałbym munduru, który pasuje do epoki. Mundury piechoty morskiej miały skórzane paski i wyglądały naprawdę imponująco.

– Poza tym ktoś tak niski jak Al nie wyglądałby dobrze w długiej górze od munduru – dodała Johnstone.

Pozostali mężczyźni z rodziny Corleone, w odróżnieniu od gości, mieli mieć na sobie smokingi, najlepiej czarne.

– Chciałabym się upewnić – odezwała się kostiumolożka. – Mówiłeś o donie i niedopasowanej wyjściowej marynarce. Przedstawimy go w taki sposób? Chodzi ci o to, że są bardzo zamożni, ale nie epatują bogactwem?

– W książce jest napisane, że don na pierwszy rzut oka nie robił imponującego wrażenia – wyjaśnił Coppola. – Był mężczyzną, na którego w innych okolicznościach można by nie zwrócić uwagi. Zresztą lekarz w szpitalu początkowo go ignoruje, dopóki nie dostrzega, jak odnoszą się

do niego inni. To jak z rolą króla w przedstawieniu. Kiedy grasz króla i robisz wielkie gesty, ludzie oddają ci hołd. Ale prawdziwy król może pojawić się w kapciach i wszyscy wiedzą, kim jest, bo widzą, jak traktują go inni. Myślę, że właśnie tak jest z donem. Wiemy, że nim jest, nie z powodu jego klasy. Jest tak potężny, że nie musi się tym przejmować. Może zajmować się swoimi sprawami i wie, że wszyscy będą go odpowiednio traktowali. A pomysł, żeby don był zwykłym, mało imponującym człowiekiem… Nie sądzę, żeby dobrze się czuł w smokingu. Myślę, że nawet nie ma takiego stroju i nie miałby ochoty zgodzić się na przymiarki.

Johnstone pokazała listę statystów, którzy mieli wziąć udział w scenach wesela. Byli wśród nich aktorzy i naturszczycy włoskiego pochodzenia.

– Na razie zostawiamy Michaela w mundurze – powiedziała. – Kay ma na sobie elegancką sukienkę. Co do dzieciaków… część w krótkich spodenkach, inne w strojach od komunii i bierzmowania. Siedemdziesięcioro do stu pięćdziesięciorga dzieci, siedemdziesiąt do stu pięćdziesięciu kobiet. Osiem druhen i pięćdziesięciu do stu mężczyzn. Mam pięciu muzyków w kapeli, pięćdziesięciu mężczyzn w marynarkach i dwudziestu pięciu w mundurach.

– Ktoś musi mieć akordeon – wtrącił się Willis.

– To ważne – przyznał Coppola. – Wszyscy uczyli się grać na akordeonie.

– Czeka nas sporo pracy, jeśli będziemy skupiali się na detalach – zauważył Willis.

– Postawię na setki detali! – wykrzyknął Coppola. – Jeśli właściwie pokażemy ludzi, a oni wczują się w rolę i będą się dobrze bawić, setki detali pojawią się spontanicznie. Na przykład z zatkanej beczki wyleje się piwo.

Kiedy już rozplanowano wesele, rozmowa zeszła na temat warstwy wizualnej filmu, który oczywiście miał być kolorowy, co było zupełnie nowym wyzwaniem dla kamerzysty.

– Kręcimy kolorowy film, prawda? – dopytywał się Willis. – Zazwyczaj staram się… by kolor odgrywał w filmie minimalną rolę… Nie lubię błękitów i zbyt dużej ilości podstawowych barw, ponieważ sama struktura filmów ma w sobie tyle koloru… Nie wiem, co inni sądzą na ten temat, ale podobają mi się odcienie ziemi… ogólnie rzecz biorąc, czerń i brązy.

– Wszyscy trzej się co do tego zgodziliśmy – powiedział Tavoularis. – Poza tym to ma być męski obraz o gangsterach, a nie… kolorowy film. Zresztą ja też trzymam się z daleka od jaskrawych barw.

– Zawsze wolałem przygaszone kolory, także w swoich innych filmach – dodał Coppola.

Willis chciał, żeby film wyglądał jak stara gazeta drukowana rotograwiurą, ciemna i przyciągająca wzrok.

– Chcę nakręcić wszystkie sceny w Nowym Jorku – oświadczył Willis. – To taki brązowy kolor w odcieniu czekolady. Nie usuwa barw, ale sprawia, że błękity i brązy stają się brudniejsze… Dlatego kiedy przeniesiemy się na Sycylię, światło i kolory będą nieco podbite i bardziej wyraziste. A kiedy opuścimy Nowy Jork i ruszymy na wybrzeże… Wciąż się nad tym zastanawiam…

– Nie chcę psuć zabawy, ale porozmawiajmy o takich sprawach jak szminka u kobiet – wtrącił się Coppola. – W tamtych czasach malowały usta na czerwono, więc co się stanie, jeśli przytłumimy kolory i ta czerwień będzie się wybijała na pierwszy plan?

– Zazwyczaj używały raczej fioletowawej szminki – zauważył Tavoularis.

– Chciałbym pokazać wszystkie rodzaje makijażu z epoki – powiedział Coppola.

– To bez znaczenia – rzucił Willis. – To, o czym mówię, nie zakłóci podstawowej struktury obrazu.

– Chodziło mi o ogólne przytłumienie barw – zaznaczył Coppola. – Jeśli użyjemy szminki i innych detali w podstawowych kolorach i kobiety będą miały makijaże takie jak w latach czterdziestych, to czy nie będą się zbytnio rzucały w oczy?

– Nie będzie wielu okazji, żeby pokazywać kobiecy makijaż – zauważyła Johnstone. – Jak często w filmie pojawiają się kobiety? Po raz pierwszy na weselu, ale też rzadziej, niż mogłoby się wydawać.

Coppola i jego zespół zaczęli nadawać na zupełnie innych falach.

– Mówię o samej koncepcji kolorystycznej – wyjaśnił reżyser. – Co charakteryzuje tamten okres i jak możemy to wykorzystać?

Zaproponował, żeby wszyscy pooglądali kolorowe filmy z 1945 roku i sprawdzili, „czego można się z nich nauczyć”.

– Myślę, że to strata czasu – stwierdziła Johnstone.

Ta kwestia dotknęła poważniejszej obawy, która dręczyła Coppolę.

– Wiecie, że staram się nakręcić ważny i bardzo prawdziwy film, dlatego zależy mi na wyważonej i starannej produkcji. Wyeliminowałem kilka sfer, w których reżyserzy zazwyczaj narzucają własny styl, by nadać obrazowi wyjątkowy klimat… Kilka elementów już zdradziłem: żywe obrazy, specyficzne wykorzystanie kamery, dialogi… Jak mamy osiągnąć ten styl?

– Uda nam się – zapewnił go Willis.

– Wszystkie te elementy muszą być ze sobą powiązane – dodał Tavoularis. – Wtedy struktura filmu zapewni mu styl, o który nam chodzi. Musimy tylko być zgodni w tym, co chcemy osiągnąć. Filmy często same podążają w niespodziewanym kierunku i nabierają charakteru, a wtedy trudno nad nimi zapanować.

Różnica doświadczenia między reżyserem a jego ekipą stawała się coraz wyraźniej widoczna. Coppola jednak śmiało brnął naprzód.

– W porządku. Pod względem stylistycznym lubię, kiedy kamera często kieruje się na niewłaściwy obiekt.

Zamiast pokazywać centrum wydarzeń lub najważniejszych bohaterów, chciał, by widzowie sami „wyciągali wnioski”, a nie mieli wszystko podane na tacy. Willis skupił się na scenie, w której zdradziecki szofer Paulie Gatto zostaje zastrzelony za kierownicą, podczas gdy Clemenza opróżnia pęcherz na poboczu:

– W twoich notatkach było coś, co bardzo mi się podobało, a co chyba zarzuciłeś. Kiedy tamten gość zatrzymał samochód i wysiadł, żeby odlać się w krzakach, kamera skupiła się na nim, a w tle rozległ się strzał.

– Chcę dużo takich momentów – rzucił Coppola, odnosząc się do scen, w których kamera pokazuje coś innego niż główna akcja. Przywołał scenę, gdy don Corleone wygląda przez okno, a akcja toczy się poza kadrem.

Albo jeszcze bardziej znajoma scena: ludzie rozmawiający wokół stołu.

– Zamiast pokazywać aktora, który akurat mówi, kamera może przesuwać się niezależnie od dialogu. Powiedzmy, że ja coś mówię, a kamera pokazuje ciebie. Potem ty być może wtrącasz kilka słów, ale oglądamy kogoś innego. Kamera krąży wokół stołu, poniekąd nie zwracając uwagi na to, co się dzieje. Możemy wprowadzić wiele takich nietypowych elementów.

Coppola zaproponował także nieliniową narrację, podobnie jak zrobił to – z powodzeniem – Puzo w powieści.

– Książka cały czas stara się nas nabrać… Pomyślałem, że zamiast pokazywać całe wydarzenia, możemy bawić się chronologią. Powiedzmy, że don został postrzelony, więc przejdźmy od razu do zamachu. W ten sposób najpierw dostajemy szokujący skutek, a dopiero potem przyczynę. Widzowie są zaskoczeni. Mówią: „Mój Boże, wasz ojciec nie żyje!”. A po chwili don wychodzi, żeby dostać kulkę.

Na razie ten pomysł nie spodobał się ani Tavoularisowi, ani Johnstone.

Następnie skupili się na pracy operatora.

– Chodzi mi o stylistyczne kwestie dotyczące ruchu kamery – powiedział Coppola. – Ogólnie chciałbym korzystać ze względnie statycznych ujęć. Kamera poruszałaby się tylko wtedy, gdy chcielibyśmy kogoś utrzymać w kadrze. Do tego używalibyśmy dolki zamiast przybliżenia.

Willis się zgodził.

– Myślę, że powinniśmy od razu wyrzucić obiektyw – zażartował, chociaż nie do końca.

Miał kolejny problem: samochody.

– Wiele razy pokazujemy wnętrza samochodów, kiedy ludzie rozmawiają albo dokądś jadą – zauważył. – Powinniśmy kręcić te ujęcia w studiu albo w garażu.

– Nie w ruchu? – spytał Coppola.

– Nie w ruchu – potwierdził Willis. – Dla mnie noc charakteryzuje się przede wszystkim tym, że na zewnątrz jest ciemno i widać pojedyncze

światła. Coś takiego można zaaranżować w studiu. Niech poruszają się światła za szybami samochodów.

Nie warto kręcić nocnych scen w jadącym pojeździe, skoro na ekranie nie widać różnicy.

– A może użyjemy prawdziwych obrazów miasta? – spytał Tavoularis, jak zawsze stawiając na autentyczność. Zaproponował wykorzystanie starych nagrań nowojorskich ulic. – Gdyby udało nam się znaleźć dobrej jakości materiały. Kiedy jadą z domu dona na Manhattan, na zewnątrz jest ciemno, nie licząc kilku świateł, ale po tym, jak zabierają Michaela, jadą Broadwayem.

– Nie lubię tego robić – przyznał Willis. – Długo analizowałem mapy. Po pierwsze, nie podoba mi się, w jaki sposób to zmienia strukturę obrazu. A poza tym ten proces może się zmienić w techniczną masturbację.

– Czy tak będzie łatwiej? – chciał wiedzieć Coppola.

– Gdybyśmy mieli dobrej jakości nagrania Broadwayu – odparł Tavoularis.

– Chodzi ci o materiały z dawnych czasów? – spytał Coppola.

– Są dostępne – potwierdził Willis. – Proszę tylko, żebyś przemyślał te sceny i zastanowił się, czy nie można ich nakręcić w samochodzie, tak by nie utknąć na mostach albo w jasno oświetlonych miejscach takich jak Broadway. Dopóki będziesz się trzymał budynków z epoki, możesz udawać, że akcja toczy się w czterdziestym piątym. Prawdę mówiąc, trzymałbym się z dala od dawnych nagrań. Montaż byłby bardzo uciążliwy. Podpowiadam tylko, że można nagrać wnętrze nieruchomego samochodu i przeplatać te ujęcia z materiałami nakręconymi na ulicach.

– W jaki sposób oddaje się wibracje samochodu? – spytał Coppola.

– Potrząsa się nim – wyjaśnił Willis.

– Czego użyjemy? – chciał wiedzieć reżyser. – Naszych aut? Czy musimy zrobić…

– Chyba możemy użyć prawdziwych pojazdów – odpowiedział Tavoularis. – Zdejmiemy drzwi. Można użyć atrap, ale z nimi jest mnóstwo problemów.

– Dean ma rację – rzucił Willis. – Możemy zdobyć prawdziwy samochód.

– Myślę, że to dobre rozwiązanie z wielu powodów – przyznał Tavoularis. – Ale co na przykład z jazdą Michaela i Sollozza do włoskiej restauracji?

– To problematyczne obszary – skwitował Willis.

– Myślę, że bardziej charakterystyczne miejsca możemy pokazać wiernie – powiedział Coppola. – W taki albo inny sposób. Ale ogólnie czeka nas mnóstwo przesiadek na drodze z Long Island do centrum.

– A co z dźwiękiem? – spytał Tavoularis.

– W samochodzie można sobie na wiele pozwolić, bo zawsze coś jest wokół ciebie – odparł Willis.

Coppola miał inne zmartwienia. Przede wszystkim finansowe: budżet filmu, pierwotnie ustalony na dwa miliony dolarów, szybko zbliżał się do sześciu milionów.

– Kolejnym czynnikiem, który chciałbym wziąć pod uwagę, jest to, że skoro mamy ograniczoną ilość pieniędzy, to lepiej wydać je na najważniejsze sceny, a nie na jakieś małe scenki z pięcioma kwestiami. Myślę, że istotne będzie zdecydowanie, na co chcemy przeznaczyć kasę.

– Kręcenie scen w nieruchomych samochodach pozwoliłoby nam sporo zaoszczędzić – zauważył Tavoularis.

Podobnie jak wycięcie krótkiej sceny w samolocie lecącym z Nowego Jorku do Los Angeles, jak często sugerowano. Coppola upierał się jednak,

że ta scena jest kluczowa dla rozwoju postaci Toma Hagena, consigliere dona. „Chciałem wyraźnie pokazać, że Hagen jeszcze nie został consigliere, czyli doradcą, a jego awans jest zaskakujący, skoro nie był Sycylijczykiem”.

Poza budowaniem postaci Hagena Coppola chciał, by ta scena stała się osią kilku innych wątków i zapowiadała „kłopoty” ze strony Pauliego Gatto i nowożeńców Connie i Carla.

– Na tych trzech stronach mieści się piętnaście punktów fabularnych. Starałem się zbudować rozmaite satelitarne wydarzenia krążące wokół jednego ośrodka… Ten ośrodek znajduje się w samolocie, a wokół niego obracają się inne sceny… Wszystkie zbiegają się przy Hagenie siedzącym na pokładzie i potem od niego się rozchodzą.

Instynkt fabularny nie zawodził Coppoli, ale potrzebowali prawdziwego samolotu, imponującego lockheeda constellation z 1946 roku, niegdyś najlepszego samolotu pasażerskiego, zbudowanego na zamówienie miliardera samotnika Howarda Hughesa.

– Jeśli chodzi o constellation, to chcieliśmy zdobyć samolot z epoki i posadzić w nim bardzo mało osób. Wszyscy mówią, że to nie ma znaczenia, ale ja wiem, że tak nie jest. Nie obchodzi mnie ich zdanie, nie wierzę, że jeśli rzeczywiście wystartujesz i ustawisz kamerę między siedzeniami, to nie uzyskasz innego efektu. Przede wszystkim samolot będzie wibrował.

– Powinien wibrować – przyznał Tavoularis. – Ale ten huk…

– Latałem constellation – wtrącił Willis. – Boże, głowa mi pękała od hałasu!

– Wytwórnia chciała wyciąć tę scenę – oznajmił Coppola. – Nie wiem, ile by na tym zaoszczędzili. To nie będzie dwugodzinne ujęcie.

– Dlaczego? – zdziwił się Willis. – Nie chcą szukać samolotu?

– Tony [Dingman] znalazł trzy sztuki w Kalifornii – powiedział Coppola.

– Trzeba by tam pojechać, jeśli zamierzamy to zrobić w Los Angeles – zauważył Tavoularis. – Moglibyśmy to zrobić w Lancaster, pięćdziesiąt kilometrów stąd.

– Chyba że skorzystamy z dwóch różnych lockheedów constellation.

– Problem w tym, że jeśli tak zrobimy, ujęcia nie będą jednorodne – odparł Willis. – Nigdy nie uda nam się przekazać dokładnych wytycznych. Ale może znajdziemy gdzieś starego lockheeda constellation i odczepimy mu skrzydła.

Willis nie był przekonany. Miał inną propozycję.

– Jeśli goni nas czas, to olejmy constellation.

Coppola nie zamierzał jednak ustąpić w tej kwestii.

– Zdecydowałem się na constellation z kilku powodów. Podoba mi się, że podróże lotnicze w tamtych czasach wyglądały zupełnie inaczej niż teraz. Chciałem pokazać, że to jedenastogodzinny lot, i wykorzystać tę okazję, żeby widz zastanowił się, kim jest Tom Hagen i jakie jest jego stanowisko.

– Tak tylko mówię, na wszelki wypadek – rzucił Willis.

Lockheed constellation ostatecznie nie znalazł się w filmie. Lądowanie Hagena w Los Angeles pokazano przy użyciu starego nagrania. Ale słabość Coppoli do tej sceny kosztowała go autentyczność: lot Toma Hagena miał miejsce w 1945 roku, a constellation wszedł do komercyjnego użytku dopiero w następnym roku.

Następnie Coppola skierował rozmowę na temat mocnej sceny, w której Tom Hagen po raz pierwszy spotyka Jacka Woltza, twardego producenta filmowego, i ten za nic w świecie nie chce dać Johnny’emu Fontane’owi roli, która uczyniłaby go gwiazdą.

– Myślałem o napisaniu na nowo pierwszej sceny z Woltzem i Hagenem – powiedział reżyser. – Zamiast w gabinecie Hagena niech się spotkają na parkingu albo w studiu filmowym, gdzie stoi rząd siedzeń z pięćdziesiątką atrakcyjnych młodych mężczyzn i kobiet, gwiazd wytwórni. Może akcja będzie się toczyła na zewnątrz i wszyscy będą się trzymali pod ręce. Hagen może zostać przyprowadzony do Woltza. Innymi słowy, to nie będzie zwykłe przesłuchanie. Zezwoli mu się na rozmowę, ale bardzo urywaną. Tom dosłownie będzie musiał mówić, idąc… Podoba mi się pomysł zestawienia go z wielką szychą, która nawet nie ma czasu z nim usiąść. Tom musi łapać Woltza między innymi zajęciami. Dzięki temu widzimy, że jest na drugim miejscu.

– Wiem, że wszyscy się sprzeciwią, ale myślę, że parking Warnera znacznie lepiej się sprawdzi – wtrącił Tavoularis.

– Lepiej się nada jako lokalizacja – przyznał Coppola.

– Mam pomysł – odezwał się Willis, dostrzegając kolejną szansę, by skierować kamerę na coś nieoczekiwanego. – Chodzi mi o ostatnie ujęcie. Pamiętasz, że „prawnik ze swoją teczką może nakraść więcej niż stu ludzi z rewolwerami”?

Zacytował jedną z ulubionych kwestii Puza, komentującą nierówności w świecie biznesu, w którym według pisarza było równie wielu przestępców co w mafii. Jego syn Anthony później rozwinął tę myśl:

> Nazywał się romantycznym pisarzem, który odczuwał współczucie dla diabła. Uważał, że biznesmeni popełniają znacznie więcej przestępstw niż mafia, zwłaszcza hollywoodzcy magnaci, którzy puszczą cię z torbami, jeśli tylko im na to pozwolisz.

Ten obraz spodobał się Willisowi.

– Można pokazać jakieś malowane tło albo coś w tym stylu, żeby w ogóle ich nie oglądać – ciągnął. – Jesteś w otchłani i tylko słuchasz. – Potem Jack Woltz odzywa się do pozornie skromnego Toma Hagena: „Słucham”. Może w tym momencie kamera cofnie się i ich obejmie.

– Scena rozpocznie się na znak dany przez Woltza – powiedział Coppola.

– Dzięki temu na początku nie będziemy wiedzieli, gdzie się znajdujemy – mówił dalej Willis. – Nie trzeba będzie robić specjalnej scenografii do miejsca akcji i tak dalej. Wpadło mi do głowy coś takiego: „Prawnik ze swoją teczką może nakraść…”, a po chwili widzimy imponujący budynek albo coś innego, co świadczy o władzy, oraz Hagena, bez broni, tylko z małą teczką. Jak Dawid idący zabić Goliata.

– Myślę, że przede wszystkim musimy pokazać, jakie ma szanse powodzenia – zaznaczył Coppola. – Każdy, kto kiedykolwiek był w hollywoodzkiej wytwórni filmowej, wie, że to jest najtrudniejsze. Jak dostać się do środka przez te wszystkie bramy i mury?

– Właśnie o to mi chodzi – rzucił Willis. – O władzę.

W następnej scenie Woltz odmawia umieszczenia Johnny’ego Fontane’a w swoim filmie, a don załatwia – i to jak! – by do łóżka producenta trafił zakrwawiony koński łeb. Coppola chciał imponującej sceny w olbrzymiej stajni, gdzie cenny ogier Chartum zostaje zaszlachtowany, żeby przesłać Woltzowi wiadomość.

– Mamy dostęp do jakiejś prawdziwej stajni? – spytał.

– Pracujemy nad tym – odparł Tavoularis.

– Byłoby szkoda, gdybyśmy musieli ją zbudować – zmartwił się Coppola.

– To raczej nie będzie konieczne – zapewnił go Tavoularis. – Wszystko zależy od tego, jak daleko jesteśmy skłonni się udać. W Bel Air stajnie są nielegalne.

– Nie chcę, żeby Woltz wyszedł na głupca – wyjaśnił Coppola. – Chcę, żeby widzowie pomyśleli: jak, do cholery, oni go nakłonią, żeby dał facetowi rolę? Interesują mnie także wartości wyznawane przez ludzi po drugiej stronie. Don Corleone i Woltz są w podobnym wieku, wychowali się na ulicy, don we włoskiej dzielnicy w Nowym Jorku, a Woltz wśród Żydów na Zachodnim Wybrzeżu. Woltz to wpływowy człowiek i prawdziwy uliczny zawadiaka. Don nie ma służących, ale Woltz owszem. Wszyscy oceniamy ludzi na podstawie pozorów, o to w tym wszystkim chodzi. Woltz powinien wyglądać na faworyta. Naprawdę powinniśmy go uważać za silniejszego. Jest co najmniej tak samo bogaty i żyje jeszcze bardziej wystawnie. Tak ma być. Dzięki temu nikt go nie dopadnie, bo w tym kraju ludzie dysponujący taką władzą są nietykalni. Niewiele się o nich słyszy, nie ogląda się ich zdjęć. Do tego dochodzi cała seksualna otoczka, na którą Woltz zwraca tak dużą uwagę, podczas gdy don już dawno ma to za sobą.

Scena z końskim łbem miała pokazać, kto tak naprawdę jest potężniejszy, co zrodziło kolejne wyzwanie. Sypialnia musiała być naprawdę imponująca i pełna świateł. Ale przede wszystkim Coppola chciał użyć prawdziwego końskiego łba, świeżo dostarczonego z rzeźni.

– Gwarantuję, że gdybyście tego nie powiedzieli, ludzie ze studia przysłaliby mi atrapę.

Coppola był nieugięty w kwestii krwi, która oczywiście musiała wyglądać autentycznie. Podkreślał to w długiej notatce dotyczącej „efektów specjalnych”, którą rozesłał do członków swojej ekipy; dokładnie opisywał w niej nawet najkrwawsze sceny w filmie. Koniecznie chciał pokazać

najbardziej oszałamiający i oryginalny efekt specjalny: „rozbite szkiełko okularów albo dziura po kuli w dłoni mogą być znacznie bardziej niepokojące i poruszające niż tona wnętrzności i litry krwi”, napisał.

– Mówiąc ogólnie, krew nigdy nie wygląda w filmach naturalnie – powiedział. Właśnie dlatego chciał, żeby w *Ojcu Chrzestnym* było inaczej. – Na wszystkich zdjęciach, jakie mamy, wygląda na znacznie rzadszą i bardziej rozwodnioną niż w ujęciu z gościem w przemoczonych spodniach – powiedział. – A w filmach zawsze sprawia wrażenie gęstej jak syrop. Może użyjemy stu litrów prawdziwej zwierzęcej krwi? Można ją dostać w każdej rzeźni.

– Krew krzepnie – zauważył Tavoularis.

Krew była istotna, ponieważ ta scena miała „wywołać pierwszą prawdziwą reakcję widzów”.

– Powinniśmy mieć krew, która krzepnie – odparł Coppola.

Willis później opowiadał:

> Sporządziliśmy mieszankę. Ubrania nasiąkały nią jak wodą, ale wciąż miała konsystencję krzepnącej krwi. Charakteryzator świetnie się spisał i sporządził ją na bazie syropu kukurydzianego. Chodziło nam właśnie o to, żeby po jakimś czasie krzepła, ale żeby zarazem była na tyle rzadka, że wsiąkała w materiał, zamiast po nim spływać.

– A co z kolorem? – spytał Tavoularis.

– Krew wygląda znacznie bardziej wiarygodnie, jeśli jest ciemnobrązowa – stwierdził Willis.

Wszyscy się zgodzili.

Omówili scenę – ostatecznie miała zostać wycięta z filmu – w której Paulie Gatto i dwaj żołnierze Corleone wymierzają sprawiedliwość

w imieniu Bonasery: namierzają i brutalnie biją dwóch studentów, którzy zaatakowali córkę przedsiębiorcy pogrzebowego.

– Ja i Francis wpadliśmy na pewien pomysł, Gordon – zwrócił się do operatora kamery Tavoularis. – Cała idea tej sceny polega na tym, że ma się rozgrywać powoli i z rozmysłem, przez co będzie tak przerażająca. Zamiast kręcić zwykłą bójkę, pokażemy, że każdy cios jest starannie wymierzony, tak by złamać rękę w odpowiednim miejscu. Będzie w tym straszliwy profesjonalizm.

– Co to będzie za okolica? – spytał Willis.

– Włoska dzielnica – odparł Tavoularis.

– Bo w niektórych częściach Brooklynu bardzo trudno się pracuje – powiedział Willis.

– Tam chyba nie będzie tak ciężko – ocenił Tavoularis.

– Myślisz, że będą potrzebowali jakiegoś sprzętu, żeby to wyglądało realistycznie? – spytał Coppola. – Chcemy pokazać nastolatków… a raczej młodych mężczyzn z tamtej epoki bez uciekania się do stereotypów.

– Co było dla nich najważniejsze w czterdziestym piątym? – zastanawiał się Tavoularis. – Dziewczyny przejmowały się głównie swoją figurą, a chłopcy muskulaturą. Z ankiety przeprowadzonej w college’u wiemy, że problemem numer jeden był trądzik.

– Dobrze by było, gdyby chłopcy smarowali twarze jakąś maścią – wpadł na pomysł Coppola. – Chciałbym po prostu uniknąć stereotypów rodem z komiksów o Archiem, pokazując młodych ludzi z tamtego okresu.

Obawiał się także stereotypów związanych z motywem rodziny, zwłaszcza w domu dona Corleone. Zaproponował sporządzenie „listy filmowych cliché, których należy unikać”.

– Zastanawiałem się nad sceną z udziałem dona i jego rodziny – ciągnął Coppola. – Druga rozmowa, z udziałem jakiejś kobiety, mogłaby się toczyć

w kuchni. W końcu proszą ich o zamknięcie drzwi, ponieważ słychać… pamiętajcie, że to jest rodzina… jak jakiś dzieciak ćwiczy grę na skrzypcach albo akordeonie.

– Podoba mi się pomysł ze skrzypcami – wtrącił Tavoularis. – Kiedy te dzieci dorosną, nie wszystkie będą gangsterami. Jeden może być pianistą koncertowym.

– Ale trzeba bardzo uważać, bo w każdym filmie stary dziadek bawi się z dziećmi – zauważył Coppola. – Nie ma wyjątków. Nie mówię, że tak nie jest w rzeczywistości, ale właśnie dlatego to jeden z ogranych stereotypów. Dlatego tym razem byłbym ostrożny z dziećmi.

Unikanie stereotypów w pokazywaniu życia domowego było ważne, najpierw jednak musieli znaleźć dom, który pasowałby do stylu życia i pozycji dona. W powieści Puza rodzina Corleone mieszka w kompleksie ośmiu budynków, które należą do Ojca Chrzestnego. To, co wydaje się zwykłą ślepą uliczką, tak naprawdę jest „fortecą nie do zdobycia”.

– Z zewnątrz posiadłość nie wygląda zbyt imponująco, ale w środku to zupełnie co innego – powiedział Coppola, odnosząc się do tego, w jaki sposób mafiosi ukrywali swoje bogactwo.

– To chyba się nie sprawdzi – zaprotestował Tavoularis. – Myślę, że widzowie muszą zdawać sobie sprawę z rozmiaru domu i jego przepychu.

– Na tym właśnie polega sprzeczność – rzucił Coppola. – Nie powinno dziwić, że mafia nie afiszuje się z bogactwem. Od razu przychodzi nam na myśl, że mamy do czynienia z kimś wpływowym.

– Powinniśmy zapomnieć o idei ukrywania bogactwa i po prostu znaleźć duży dom – upierał się Tavoularis. – W pewnym momencie rozmawialiśmy o przeznaczeniu dwudziestu albo dwudziestu pięciu tysięcy dolarów na dom z czterdziestego piątego roku, a to wcale nie tak dużo.

– Vito Genovese miał dom za dwadzieścia tysięcy… – odpowiedział Coppola. Szef mafii Genovese rzeczywiście mieszkał kiedyś w skromnym domu.

– Miał ogromną posiadłość – zauważyła Johnstone. – A kiedy postawiono mu zarzuty w sprawie ukrywania dochodów, przeprowadził się do małego domu.

– Właśnie to mi się podoba w tym kompleksie w Forest Hills – zaznaczył Coppola, mając na myśli duży ogrodzony teren, który brali pod uwagę. – Nie jest ogromny. – Był otwarty na pomysł korzystania z różnych planów do kręcenia ujęć wewnątrz i na zewnątrz domu dona Corleone, mimo że to utrudniłoby im zadanie. – Naszym największym problemem jest to, że nie jesteśmy zadowoleni z obiektów, które już mamy.

– Niektórzy szukają od tak dawna, że byli już wszędzie – powiedział Tavoularis. – Można chyba uznać, że idealne miejsce nie istnieje.

– Jestem przekonany, że nie istnieje – zgodził się z nim Coppola. – Najgorsze było to, że znaleźliśmy dom, który świetnie wyglądał z zewnątrz, ale mieszkała w nim jakaś umierająca kobieta. Gdybyśmy ją przenieśli, nie przeżyłaby tego.

Willis zastanawiał się nad zaletami wybudowania wnętrza domu dona w studiu filmowym.

Coppola zwrócił się do Tavoularisa:

– Dean, wolisz przemalować i przemeblować jakieś wnętrze czy zbudować wszystko od zera?

Tavoularis wolał użyć już istniejącego wnętrza.

– Ja też bym tak wolał – przyznał Willis. – Po prostu daję to pod rozwagę, ponieważ…

– Ponieważ niczego nie znaleźliśmy? – przerwał mu Coppola. – W kompleksie w Forest Hills podobają mi się zewnętrzny mur i stróżówka

przy bramie. Od razu wiadomo, że mieszka tam ktoś ważny.

Spodobał mu się mur, bo miał plany dotyczące ewolucji domu w dalszej części filmu.

– Zmienia się z rezydencji, w której odbywa się wesele, w fortecę. Ale ma także feudalny charakter, typowy dla zamku.

– To znaczące – zauważył Willis.

– Mur i brama dają duże możliwości, a także sugerują, że znajduje się za nimi coś ważnego, a człowiek, który tam mieszka, może sobie na wiele pozwolić.

Ostatecznie skorzystali z kompleksu na Staten Island, który otoczyli styropianowymi ścianami, by uzyskać efekt fortecy godnej Ojca Chrzestnego.

Kolejna z twierdzy dona, siedziba jego firmy zajmującej się importem oliwy, miała stać się areną kluczowej sceny: spotkania z Virgilem „Turkiem” Sollozzo, gangsterem, który koniecznie chce nakłonić rodzinę Corleone do wejścia w handel narkotykami. Scena miała się rozegrać w jednym z magazynów w Little Italy, który zamieniono w biuro znanej z powieści spółki Genco Pura.

„Postanowiłem potraktować Sollozza jako tajemniczą, diabelską postać – wyjaśnił Coppola. – Wiele o nim rozmawialiśmy, a teraz wreszcie go spotykamy w osobliwych okolicznościach”.

Sollozzo miał wejść do fabryki po schodach i Coppola chciał, by widzowie najpierw usłyszeli jego kroki. Spotkanie miało mieć bardzo oficjalny przebieg. Wszyscy ściskali sobie dłonie. Prawdziwe zebranie biznesowe, przesycone atmosferą bezlitosnej kapitalistycznej konkurencji, bez śladu chaotycznej gangsterskiej przemocy.

– Kiedyś byłem we Włoszech i nagle wszyscy krewni chwycili rozkładane krzesła i ustawili je w kręgu – opowiadał Coppola. – Właśnie o czymś takim pomyślałem, pisząc tę scenę. Oczywiście rozgrywa się pomiędzy dwójką mężczyzn, donem i Virgilem Sollozzo. Pozostałe osoby asystują, ale mamy wrażenie, że to dwuosobowa konfrontacja.

– Mają być oficjalnie i elegancko ubrani? – spytała Johnstone. – Nie mieli letnich garniturów. Włożyli więc najlepsze niedzielne ciuchy.

– Tak, bardzo oficjalnie – zgodził się Coppola. – To ważne spotkanie. Muszą mieć poczucie, że jego wynik wpłynie na ich los w najbliższych latach. A na koniec wszyscy mogliby grzecznie uścisnąć sobie dłonie.

Coppola wyobrażał sobie firmę importującą oliwę jako biura przedzielone dużymi szybami. W ten sposób mógłby więcej ukrywać, niż pokazywać. Widzowie widzieliby, co się dzieje, ale nie słyszeliby rozmowy.

– Podczas spotkania kamera może opuścić pomieszczenie, podążając za kimś, kto z niego wychodzi, i część zebrania może się odbyć bez dźwięku. – Po spotkaniu don Corleone wezwie do gabinetu swojego potężnego egzekutora, Lucę Brasiego. – Oczywiście będą rozmawiali o czymś ważnym, ale ich nie usłyszymy, tylko będziemy ich obserwować przez szybę.

Ostatecznie jasność przekazu wygrała ze stylem i widzowie usłyszeli każde słowo.

Scena kończy się odrzuceniem propozycji Sollozza, dzięki czemu don Corleone umacnia swoją władzę. Zaraz potem ktoś przynosi kwiaty od Johnny’ego Fontane’a, który w ten sposób dziękuje za pomoc w zdobyciu pozornie nieosiągalnej roli w filmie Woltza. Coppola chciał pozostawić dona opromienionego sukcesem, wymyślił jednak dwa sposoby, by zapowiedzieć przyszłe tragiczne wydarzenia.

Najpierw don wygląda przez okno i widzimy ujęcie od góry na samochód Sollozza. Zrobiłem to rozmyślnie, ponieważ w dalszej części filmu pojawia się podobne ujęcie, gdy don podchodzi do samochodu, i chciałem, żeby widzowie skojarzyli te dwie sceny. Zrobiłem coś podobnego w kilku miejscach scenariusza, czasem bardziej, a czasem mniej planowo. Lubię takie powtórzenia, nawet jeśli nie zawsze działają.

Teraz mieli się przenieść do Nowego Jorku zimą, na przysypane śniegiem ulice.

– Minęły trzy miesiące i nie musimy tego mówić wprost – stwierdził Coppola. – Chcę się skupić na kochankach i trochę zmylić widzów… Najlepszym sposobem będzie udane Boże Narodzenie.

Coppola miał na myśli Kay Adams i Michaela Corleone, którzy robią świąteczne zakupy w domu towarowym. Najbardziej obawiał się, że nie starczy pieniędzy na zatrudnienie statystów, którzy wypełnią nowojorską aleję w najbardziej zatłoczonym okresie roku. W końcu, zamiast pokazywać tłum, postanowili postawić na wąskie ujęcia i przemieszczać kamerę od witryny do witryny, gdzie kolejne żywe obrazy będą podkreślały świąteczny nastrój.

– Dzięki temu nie będziemy musieli przystrajać całej okolicy – wyjaśniła Johnstone. – Przystroimy tylko Macy’s.

Tavoularis wrócił do tematu firmy importującej oliwę, tej, w której Sollozzo składa propozycję wejścia w handel narkotykami.

– Zapowiedzieli, że będą współpracować i nawet w miarę możliwości postarają się o wystrój z epoki – powiedział po rozmowie z właścicielami budynku. – Resztę będziemy musieli zrobić sami.

– W ten sposób zaoszczędzimy trochę pieniędzy – ucieszył się Coppola, zadowolony z zestawienia radosnych świąt z ciemnością czającą się za rogiem. – Macy’s to synonim Bożego Narodzenia, a skoro już zrobimy dekoracje, to możemy coś tam nakręcić… Chciałbym, żeby para leciała

z ust Michaela i Kay, kiedy będą rozmawiać. Chcę oszukać widzów. Żeby odnieśli wrażenie, że oglądają musical. Napiszę te sceny od nowa, tak żeby zachowanie Kay ich wzruszało i wczuli się w ten klimat.

Ten zabieg miał wzmocnić emocjonalną reakcję na ważny punkt zwrotny: postrzelenie dona Corleone na ulicy. Ale Coppola chciał zwiększyć napięcie jeszcze bardziej.

– Podoba mi się ta ironia. Umieścimy obok siebie złowrogą scenę z Sollozzem i radosne święta Michaela i Kay, żeby uzyskać lepszy efekt. Świętom towarzyszą określone rytuały i musimy dobrze wykorzystać tę otoczkę.

(Macy’s zastąpił dom towarowy Best & Co.).

Potem widzowie mieli zobaczyć porwanie Toma Hagena przez Sollozza na ulicy pełnej ludzi robiących świąteczne zakupy. Ta krótka scena powinna zapewnić dodatkowy kontrast między zwyczajnym radosnym życiem a zagrożeniem ze strony mafii oraz dać Coppoli kolejną szansę skierowania kamery na „niewłaściwy cel”.

– Pomyślałem, że kiedy Sollozzo skończy robić to, co robi, wszyscy wejdą do domu, usłyszymy zamykane drzwi, ale pozostaniemy pod oknami i akcja rozegra się poza kadrem – powiedział.

Kamera miała wrócić do Michaela i Kay wychodzących z Radio City Music Hall i pokazywać ich na tle teatru, żeby nie trzeba było zatrudniać statystów. Ale potrzebowali stojaka z gazetami, żeby Michael mógł zobaczyć nagłówki informujące o zamachu na jego ojca, co z kolei pozwoli pokazać rosnący dystans między nim a Kay.

– Ona widzi jego ból, ale nie może być jego częścią – stwierdził Coppola.

– To mogłaby być mała knajpa, w której facet robi coś za kontuarem, na przykład szykuje hot dogi, a szyba zaczyna pokrywać się szronem –

zaproponował Tavoularis.

– Bardzo mi się podoba pomysł ze starą budką telefoniczną – podchwycił Coppola. – Kay stoi na zewnątrz na zimnie i patrzy na Michaela w środku, a szyba zachodzi szronem. Rosnący dystans między mężczyzną i kobietą w chwili potrzeby.

Budka telefoniczna oczywiście miała się stać ważną częścią filmu i symbolicznie pokazać oddalenie Michaela od Kay.

Akcja wraca do firmy importującej oliwę i w kadrze znajduje się choinka. Kierownik biura sprząta, a don Corleone szykuje się do wyjścia.

– Tutaj chyba użyję ujęcia szerokokątnego – powiedział Coppola. – Postrzelenie dona to najbardziej chaotyczna scena. Gdyby dwaj goście w tej chwili weszli do jego pokoju i zaczęli strzelać, byliby zbici z tropu… i widzowie także. To byłoby bardzo nietypowe i takie mam odczucie, kiedy czytam tę scenę. Owoce się toczą, Fredo upuszcza pistolet… a widzowie poświęcają jakieś dziesięć sekund na przyjrzenie się sytuacji i detale pomagają nam się skupić.

– Planując zamach na dona, moglibyśmy przyjrzeć się Kennedy’emu… właściwie obu zamachom na Kennedych – zaproponował Tavoularis.

– Zależy mi na atmosferze niedowierzania – powiedział Coppola.

– Tak – zgodził się z nim Tavoularis. – A do tego dochodzi to, że widzowie już go znają i lubią. Ludzie będą płakać. Wpadną w panikę.

– Z zamachem na Kennedy’ego i każdym innym zabójstwem osoby publicznej wiąże się odrobina chaosu – wtrącił Willis. – To cudowne.

– Nie chodzi mi o grozę ani szok – zaznaczył Coppola. – Raczej o niepewność, „co będzie dalej”. Gdyby udało nam się to uchwycić, byłoby pięknie.

– Mogli spodziewać się czegoś takiego w przypadku dona – zauważył Tavoularis.

– To bardziej złożona kwestia, ale masz rację – przyznał Coppola. – Poza tym takie rzeczy działy się już wcześniej podczas wojny o import oliwy. Chciałbym, żeby w przypadku dona pojawiło się takie odczucie. Kończy się dzień, on wraca z pracy do domu zmęczony. Jest starszym mężczyzną, zamierza w drodze powrotnej kupić owoce, a potem spotkać się z żoną i dziećmi.

Scenę powinno się nakręcić tuż przed zmierzchem, a Coppola chciał, żeby świadkowie znajdowali się prawie poza kadrem. W tle miał się rozlegać płacz ludzi.

W domu dona Corleone rodzina planuje kolejny ruch.

– Pomyślałem, że Sonny dopiero w określonym momencie powinien usiąść za biurkiem ojca. Nawet kiedy robi coś tuż obok, nigdy przy nim nie siada – powiedział Coppola. – Biurko powinno symbolizować dona.

Sonny tymczasowo przejmie kontrolę nad działaniami rodziny, ale biurko – podobnie jak nieprzytomny Vito Corleone – pozostanie w zawieszeniu.

Następnie akcja przeniesie się do Sollozza, który przetrzymuje Toma Hagena w baraku.

– Wpadło mi to do głowy, bo w tamtych czasach wszędzie stało mnóstwo baraków – wyjaśnił Coppola. – Chciałem także uniknąć typowej sceny, podczas której czwórka gangsterów siedzi wokół stołu i gra w karty w starym mieszkaniu, gdzie trzymają zakładnika. Właśnie miałem powiedzieć, że będą tam całe sterty pudeł, ale to także schemat. Dlatego zdecydowałem się na barak.

– Może ta scena będzie bardziej przekonująca, jeśli nakręcimy ją w jednym długim ujęciu – zaproponował Willis. – Jak jeden żywy obraz.

– Czy Hagen będzie miał przy sobie coś dużego, czego nie da się zapakować? – spytał Tavoularis.

– Prezenty – rzucił Coppola.

– Chodziło mi o rzeczy, z którymi zostanie uprowadzony – wytłumaczył Tavoularis. – Na pewno miałby przy sobie kilka nienaruszonych pakunków. Na tym polega ironia: kiedy wreszcie wydostanie się i wróci do domu o drugiej w nocy, będzie miał to wszystko przy sobie.

– Musimy cały czas zdawać sobie sprawę, która jest godzina – zaznaczył Coppola. – To podkreśli presję.

Coppola przeszedł do roli Luki Brasiego, który wtedy jeszcze nie został obsadzony. Ponownie chciał zmylić widzów.

– Luca Brasi powinien być jednym z głównych bohaterów. Wszyscy czekają, aż zrobi coś niesamowitego. Tutaj wstawię kolejną scenę retrospekcyjną, w taki albo inny sposób. Wrócimy do chwili, gdy nie słyszeliśmy tego, co dzieje się za szybą. Don nakłonił Lucę do tego, by został szpiegiem, a widz zobaczy wnętrze pokoju Luki. To dziwna postać. Chciałbym, żeby wszystko w nim było ekscentryczne i egzotyczne. Dziwnie mieszka i jest naprawdę fascynującą postacią.

– Jak wygląda jego mieszkanie? – spytał Tavoularis.

– W książce mieszka razem z inną rodziną przy torach kolejowych – odparł Coppola. – Raczej nie będziemy mieli czasu się w to zagłębiać. Myślę, że to powinien być zwykły pokój, a kiedy będziemy mówili o tym, jak Luca się ubiera i żyje, przekonamy wszystkich, że naprawdę jest jedną z głównych postaci. Jak u Hitchcocka w *Psychozie*. Jeśli uda nam się przekonać widzów, że don Corleone jest głównym bohaterem, tak jak to zrobił Mario, to kiedy zostanie postrzelony i przykuty do łóżka, będą zbici z tropu… Wtedy głównym bohaterem stanie się Sonny. W pewnym sensie tak opowiada tę historię Puzo. Podoba mi się to.

– Dalej dochodzimy do tego, jak Clemenza zabija Pauliego Gatto – ciągnął Coppola. – Pewnie będę musiał skrócić tę część. Podoba mi się

element zmylenia tropu. Pomyślałem, że dom Clemenzy powinien kojarzyć się z przedmieściami na Long Island.

– Czy on ma dzieci? – spytał Tavoularis, pamiętając, jak żona krępego Clemenzy przypomina mu: „Nie zapomnij o cannoli!”.

– Nie, chciałbym go jednak umiejscowić w okolicy, w której ludzie mieszkają elegancko, ale w szeregowcach. Codziennie rano wita się z sąsiadami, kiedy pracuje w swoim warsztacie. Ma powojenny samochód, za który oczywiście zapłacił pod stołem, i ten wóz wiele dla niego znaczy. Clemenza jest amerykańskim Valachim, człowiekiem sukcesu, który ma ładny dom, pieniądze i jest „porządny”. – Coppola zwrócił się do Johnstone: – Widzę go jako weterana.

Kostiumolożka pokiwała głową na znak, że się z nim zgadza.

Początkowo Coppola postrzegał Clemenzę jako „domorosłego mechanika, który wrócił z wojny i przez kilka miesięcy nie mógł znaleźć pracy. Nie jest bandziorem. Jest amerykańskim pracownikiem fizycznym. Służył ojczyźnie, a teraz chce wykonywać pracę w kraju, lecz Ameryka ma dla niego tylko bezrobocie”.

To doprowadza go do dona Corleone. Paulie Gatto miał zostać zabity w samochodzie, a Coppola postanowił, że kiedy człowiek, który ma dokonać egzekucji, już zajmie miejsce na tylnym siedzeniu, kamera nie będzie go więcej pokazywać.

– Widzowie wiedzą, że strzeli Pauliemu w głowę, i przez cały czas czują się niekomfortowo – opowiadał reżyser.

– Czy wciąż jest zima? – spytała Johnstone.

– Tak – potwierdził Coppola, po czym zwrócił się do Tavoularisa: – Dean, tutaj mamy duże pole do popisu. Wszystko opiera się na tym, że czekamy, aż odstrzelą Pauliemu głowę, ale to się nie dzieje… Przystępujemy do akcji, kiedy Clemenza każe mu się zatrzymać. Musimy

zdecydować, czy chcemy to zrobić o zmierzchu, czy w środku dnia. Moglibyśmy zaczekać do wieczora, myślę jednak, że przestępstwa, zabójstwa i pobicia… ogólnie przemoc… sprawdzają się lepiej za dnia, bo ludzie zawsze wyobrażają je sobie w nocy… Kiedy wyciągamy je na światło dzienne, stają się bardziej rzeczywiste i przerażające.

Willis i Johnstone się zgodzili.

– Możemy to nakręcić w jednym ujęciu? – spytał Coppola. – Czy możemy, dosłownie, oddalić się razem z Clemenzą, minąć samochód, nie wyciszając dźwięku, a kiedy wrócimy, okno będzie wybite, a facet będzie trupem? To możliwe, jeśli podstawimy drugi samochód. Warto się na to porywać?

– Ujęcie to nie problem – odparł Willis. – Kłopot będzie z samochodem.

– Wspominałem o tym naszemu specowi od efektów, więc weźmie to pod uwagę i postara się dostosować do jednego ujęcia – poinformował go Coppola.

– To dobry pomysł – przyznał Willis.

– Potem zabójca przesiądzie się do drugiego samochodu, a ten pierwszy ukryją w zaroślach albo innym miejscu – ciągnął Coppola.

– W tym, w którym będzie czekał pierwszy – dodał Willis.

– Już wcześniej to zaplanowali – potwierdził Coppola. – Wiedzą dokładnie, gdzie to się stanie. Rosną tam wysokie zarośla.

Przeszli do Michaela Corleone, który wraca do posiadłości walczącego o życie ojca jako „obcy we własnym domu”. Clemenza stoi przy kuchence i z Michaelem przy boku gotuje dla żołnierzy.

– Michael rozmawia przez telefon z Kay. Ona chce, żeby powiedział, że ją kocha, podczas gdy słuchają tego faceci przy stole. W ten sposób przypomnimy, że to zwykli ludzie i chociaż uczestniczą w przełomowych wydarzeniach, siedzą w kuchni.

Coppola chciał, by w scenie, w której Clemenza instruuje Michaela, jak ma strzelać z pistoletu, widzowie czuli się tak, jakby siedzieli w piwnicy ze swoim ulubionym wujkiem, pośród stert czasopism dla mechaników, i wysłuchiwali cennych życiowych wskazówek. Tylko że tym razem chodziło o zabicie człowieka.

Nawet pojawienie się martwych ryb zawiniętych w kamizelkę kuloodporną – co sygnalizuje śmierć Luki Brasiego – wzmocni klimat domowego ogniska, do którego wdziera się zło. Coppola wyobrażał sobie ten dom jako „bardzo zwyczajny i przytulny”.

– A teraz słynna scena w opuszczonym szpitalu – zapowiedział Coppola. Chodziło mu o tę, w której widzimy dona Corleone dochodzącego do siebie po zamachu. – Prawie nic nie powinno się tam dziać. W szpitalu jest pusto i myślę, że powinny tam nadal wisieć świąteczne światełka. To scena pełna napięcia jak u Hitchcocka. Ujawnienie prawdy. Z każdym krokiem dowiadujemy się coraz więcej o tym, jak niebezpieczna jest sytuacja. Pusty szpital, po którym nie widać, by ktokolwiek niedawno tam przebywał. Zastanówcie się nad tym i zaproponujcie coś jeszcze lepszego.

– Kanapki – rzucił Tavoularis.

– Niedogaszone papierosy – dodał Coppola.

Reżyser wpadł na pomysł, żeby pokazać jakąś postać, która przyszła do dona w odwiedziny, i w ten sposób zwiększyć napięcie, a także uwypuklić zasadę wzajemności. Widzowie sądzą, że to zabójca, który przyszedł dobić dona, okazuje się jednak, że to „poczciwy młody Włoch” z bukietem kwiatów – piekarz Enzo, który przyszedł w odwiedziny.

Johnstone martwiła się, że widzowie mogą nie zapamiętać tej postaci.

– Trzeba go skojarzyć z weselem – powiedziała. – Na tym polega moje najtrudniejsze zadanie. Zadbanie o to, by widzom nie pomieszały się te wszystkie postacie.

– To rzeczywiście problem – zgodził się z nią Coppola.

Zauważył, że może wyciąć wcześniejszą scenę z Enzem, żeby zaoszczędzić nieco czasu.

– Mamy trzyipółgodzinny film. Chcę po prostu powiedzieć, że to może być kolejna scena nakierowana na budowanie napięcia.

Enzo i Michael Corleone staną potem przed szpitalem, żeby strzec dona.

– Możemy na to poświęcić sporo czasu. Niech tam stoją, podczas gdy nic się nie dzieje.

Następnie przyjeżdża McCluskey, skorumpowany irlandzki kapitan policji, i uderza Michaela pięścią w twarz.

– To będzie paskudne uderzenie, które postaramy się pokazać z punktu widzenia Michaela – ciągnął Coppola. Zastanawiał się tylko, czy widzowie nie będą zbici z tropu, jeśli scena się w tym miejscu urwie. – Mario uważał, że widz powinien mieć wątpliwości co do tego, czy don jest bezpieczny, czy potem nie weszli do szpitala i go nie zabili. Jak sądzicie?

– Nie lubię wszystkiego ludziom pokazywać – odparł Willis.

– Nie możemy kontynuować sceny po tym, jak McCluskey uderzy Michaela – powiedział Coppola. Zamierzał ją zakończyć zaraz po ciosie.

– Nie musimy – rzuciła Johnstone.

– Chciałbym ponownie wykorzystać szpital Bellevue. – Tavoularis wrócił do pomysłu nakręcenia sceny „potwornego ciosu” w słynnym nowojorskim szpitalu. Reżyser chciał, żeby policjant, grany przez Sterlinga Haydena, był ubrany jak generał, co sugerowałoby jego pozorną nietykalność.

– Czy jest jakiś francuski szpital? – spytał Coppola. – Jakieś stare budynki albo coś w tym rodzaju?

– No cóż, budynki są stare, tylko że francuski szpital wcale nie wygląda jak szpital – odparł Tavoularis. – Raczej jak hotel. To zwyczajny gmach pośrodku dzielnicy mieszkalnej i Michael musiałby stać przy krawężniku, gdzie mijałyby go samochody.

– A więc Bellevue podoba ci się najbardziej – zrozumiał Coppola. – Pojedziemy mu się przyjrzeć.

Coppola przeszedł do sceny, w której Michael jest odbierany z Times Square; planowali, że nakręcą ją przed migoczącym neonem restauracji Jacka Dempseya. Stamtąd Michael jedzie do włoskiej restauracji Louis na Bronxie, gdzie zabija Sollozza i McCluskeya. To była długa scena – sama jazda samochodem zajmowała trzy strony scenariusza – i Coppola uważał, że warto byłoby ją nagrać w terenie, a nie w studiu. Willis zgodził się, tylko że w tym celu musieli uporać się z kilkoma problemami.

– Będą musieli zrobić nawrót o sto osiemdziesiąt stopni na moście – zauważył. – To nie będzie łatwa sztuczka.

– Możemy to zrobić gdzieś indziej – zaproponował Tavoularis.

– Wybierz dowolny most, ale chcę uzyskać świetne ujęcie samochodu odrywającego się od ziemi i mknącego w przeciwnym kierunku.

– Z mostami są same kłopoty – odparł Willis. – Odpowiadają za nie strasznie upierdliwi ludzie.

– Więc powinniśmy się do tego zabrać jak najszybciej – stwierdził Coppola.

– Niech będzie most Jerzego Waszyngtona – powiedział Tavoularis. – Chyba że jakiś geniusz ma lepszy pomysł. Niektórzy z pracowników spółki nie dopuszczają tam nikogo. – Potem zasugerował niewielki most Tappan Zee, obecnie nieczynną wspornikową przeprawę przez rzekę Hudson. – Pamiętam, że kiedyś byli skłonni do współpracy, ale lepiej przyjrzyjmy się wszystkim głównym mostom. Jedną z zalet mostu Waszyngtona jest to, że pasy są oddzielone, by zapobiec zderzeniom czołowym – kontynuował. – Na wysokości budki na opłaty po stronie New Jersey rozdzielająca bariera się kończy. Most jest jasno oświetlony, można się z niego dostać na autostradę i jest tam kilka miejsc, w których da się nakręcić świetne ujęcia.

Jednocześnie ostrzegł, że wykonanie efektownego nawrotu nie będzie łatwe.

– Właściwie nie ma szans, żeby ktoś pozwolił nam zrobić coś takiego na moście – zakończył.

– Na żadnym moście? – spytał Coppola.

– Na żadnym – odparł Willis. – Może poza Tappan Zee.

– Naprawdę? – zdziwił się Tavoularis.

– Owszem, nie będzie łatwo – przyznał Willis. – Jak już mówiłem, może znajdzie się ktoś przychylny, tylko że to nie jest sztuczka, którą możemy tak po prostu kazać komuś wykonać. Na tym moście jest pełno samochodów, a przecież go nie zamkniemy.

– Więc może zrobimy to w nocy? – zaproponował Coppola.

– Nawet w nocy to i tak będzie most – skwitował tę propozycję Willis. – Nie sądzę, żeby na to przystali, ale możemy spróbować. Ewentualnie moglibyśmy zjechać z mostu, a potem zawrócić i ponownie przejechać przez bramkę.

– To nie będzie nawet w połowie tak ciekawe – zaprotestował Coppola. – Naprawdę chciałbym zrobić to efektownie. W filmie nie ma zbyt wielu

popisów kaskaderskich. Frank, który odpowiada za pojazdy, pracował przy *Bullitcie*. Może gdybyśmy umówili się na konkretny termin… On zrobi ten jeden numer, a druga ekipa…

– Może się uda o czwartej albo piątej rano – wszedł mu w słowo Willis. – Ale most Waszyngtona byłby idealny.

– Na takich sprawach powinniśmy naprawdę się skupić – powiedział reżyser.

Kiedy Michael już pojawi się w restauracji, by dokonać najbardziej brutalnego zabójstwa w filmie, akcja powinna wskoczyć na najwyższy poziom. Scena będzie wierna opisowi Puza, a krwi poleje się tyle, że zmieni się w „krwawą mgiełkę” za sprawą pocisków padających z bliskiej odległości.

– Tę scenę też postaram się wcześniej dokładnie zaplanować. Zastanowimy się, w jaki sposób rozwalimy temu gościowi głowę, i popracujemy nad różową mgiełką w powietrzu. Zadbamy o najdrobniejsze detale.

– Czy różowa mgiełka nie powinna wylecieć z głowy Sollozza? – spytał Willis.

– Tak, to będzie głowa Sollozza – przyznał Coppola. – Wyleci z niej różowa mgiełka. To całkowicie nierealistyczne, przed kamerą wygląda jednak świetnie.

Willis zastanawiał się nad kadrowaniem, zważywszy na to, że Michael wstaje w połowie posiłku, żeby przynieść pistolet z toalety.

– Zabójstwo to kolejny żywy obraz – stwierdził. – Wiem, że to powtórka tego samego zabiegu stylistycznego, ale myślę, że świetnie się sprawdzi. Tylko że jeśli nakręcimy wszystkie wydarzenia w restauracji jako jeden żywy obraz, to ujęcie może trwać nawet dziesięć minut. Ponieważ Michael musi wrócić z kibla, prawda?

– Przez to nie uda się w efektowny sposób pokazać całej sceny – zauważył Coppola. – Ale można w ten sposób kręcić ją aż do zabójstwa i wybuchu paniki.

Wszystko miało się odbyć „w środku dobrze oświetlonej restauracji”.

– Wracamy do idei wyciągania przemocy z ciemności do światła. Zabójstw zawsze dokonuje się w ciemnym kącie.

Kiedy Michael wychodzi z restauracji i wsiada do samochodu, „na dobre znika z opowieści”.

Coppola podkreślał, że to wszystko – od otwierającej film sceny wesela po przejęcie przez Michaela roli jego ojca – powinno być sprzeczne z oczekiwaniami widzów wobec filmu sensacyjnego. To miało być malowidło, a nie pulpowy obrazek: stylowe dzieło, nakręcone z wyczuciem i wolne od stereotypów.

– Próbuję stosować technikę żywego obrazu – tłumaczył Coppola. Gdyby mu się udało, cały film stałby się serią żywych obrazów, fantastycznych i pięknych malunków w świecie pełnym brzydoty i zła. Opowiedziałby za ich pomocą swoją historię i zmienił ją w sztukę. – Zobaczycie, zrobię to nawet… nawet w scenariuszu.

Willis i Tavoularis rzeczywiście to zobaczyli. Na razie działali w harmonii z reżyserem, starając się wykorzystać swój talent i doświadczenie, by dopracować każdy – nawet najdrobniejszy – detal. Ale robiło się późno. Coppola zarządził przerwę. Przeanalizowali dopiero połowę scenariusza, reżyser obiecał jednak, że spotkają się ponownie za tydzień i dokończą pracę: rozplanują film scena po scenie. Nawet jeśli się spotkali, to nie było przy nich sądowej stenografki. Dlatego o reszcie ich pomysłów i planów musieli opowiedzieć ci, którzy przetrwali czekający ich koszmar:

Zdjęcia.

11
POSZUKIWANIE MIEJSC DO ZABIJANIA

– No dobrze, zaczynajmy – powiedział Francis Ford Coppola.

Było wietrzne środowe popołudnie siedemnastego marca 1971 roku – Dzień Świętego Patryka – i rodzina Corleone zasiadła do kolacji. Niecałe dwa tygodnie przed rozpoczęciem zdjęć Coppola miał już spore zaległości w pracy nad scenariuszem, szukaniu planów zdjęciowych, ustalaniu budżetu, kompletowaniu obsady i wielu innych kwestiach. Ale teraz jego aktorzy znaleźli się w Nowym Jorku. Musiał ich powitać i nimi pokierować. „Tylko dokąd?”, zapytał sam siebie na liście spraw do załatwienia, na której wcześniej napisał: „wspólny posiłek w stylu włoskiej rodziny”.

Wczesnym rankiem w piątek dziewiętnastego marca aktorzy obudzili się i znaleźli pod drzwiami harmonogram pracy na planie:

15.30 w Patsy’s, róg Pierwszej Alei i Sto Siedemnastej Ulicy.

„Większość aktorów mieszkała w hotelu Park Lane i zgodnie z harmonogramem samochód miał ich odebrać o ustalonej godzinie i zawieźć na próbę”, opowiadał Gianni Russo, który dostał upragnioną rolę pozbawionego skrupułów, znęcającego się nad żoną zięcia dona, Carla Rizziego.

Restauracja Patsy’s okazała się idealna. To była jedna z najlepszych włoskich knajp we wschodniej części Harlemu, uwielbiana nie tylko przez gwiazdy filmowe, ale także przez członków mafii. Od 1933 roku bywała tam śmietanka Amerykanów włoskiego pochodzenia: Dean Martin, Joe DiMaggio, Frank Sinatra, a nawet Mario Puzo. Często opisywano ją jako restaurację, w której po jednej stronie zasiadali gangsterzy, a po drugiej policjanci.

„Czy mogło być lepsze miejsce na próby do efektownego gangsterskiego filmu?”, powiedział Russo.

Lokal był niezwykle autentyczny, wliczając toalety, które zapewne zainspirowały Puza do opisania w powieści staroświeckiej spłuczki, za którą schowano broń dla Michaela Corleone. Coppola zaprowadził Ala Pacino do Patsy’s, żeby pokazać mu toaletę przed nakręceniem tej kluczowej sceny. Ale właściciel lokalu z szacunku do mafii nie zgodził się na sfilmowanie tej sceny w jego restauracji; twierdził, że „prawdziwi przestępcy nie strzelają do glin”.

Gianni Russo pojawił się w Patsy’s około piętnastej trzydzieści, ubrany jak zwykle w garnitur marki Brioni. Dwudziestopięcioletni zarozumialec i aktorski neofita, który miał wziąć udział w swojej pierwszej próbie.

„Przy barze siedzieli Angelo »Sernik« Ruggiero [wieloletni przyjaciel Johna Gottiego i przyszły capo rodziny Gambino] i Anthony »Tłusty Tony« Salerno [przyszły zastępca szefa rodziny Genovese] – opowiadał Russo. – Ludzie pytają mnie, czy był tam ktoś z mafii, a ja zawsze odpowiadam, że przy barze wszyscy byli grzeczni”.

– Hej, Gianni, co tutaj robisz tak wcześnie? – zapytał go jeden z gangsterów.

– Przyszedłem na próbę – odpowiedział Russo.

– Co takiego? – zdziwili się oszołomieni gangsterzy. – A co ty robisz w tym filmie?

– Dostałem rolę Carla – odparł, a oni tylko popatrzyli na niego tępo. Nie czytali książki.

Wszedł na tyły lokalu, gdzie aktorzy, którzy powołali do życia rodzinę Corleone, siedzieli wokół długiego stołu zastawionego jedzeniem. „W jednym pomieszczeniu byli prawdziwi gangsterzy, a w drugim aktorzy", wspominał Russo.

„U szczytu stołu zasiadał Brando – opowiadał James Caan. – Ja zająłem miejsce po jego lewej stronie, Pacino po prawej, a obok niego siedział Bobby Duvall".

Pierwsza próba Marlona Brando odbyła się wcześniej tego popołudnia; gwiazdor przyszedł w czarnej marynarce z aksamitu i pomarańczowym kaszmirowym swetrze z golfem, pod pachą niosąc scenariusz. „Mieliśmy wrażenie, jakby Jezus zszedł z krzyża", wspominał Al Ruddy. Wszyscy natychmiast zamilkli, pełni szacunku i podziwu, a najlepszy żyjący aktor na świecie rzucił jakiś żart, którego nikt nie pamięta, ale który ustawił klimat wieczoru. Od tego dnia aktorzy nie tylko szanowali Marlona, ale też go kochali.

Stół uginał się pod ciężarem jedzenia i wina: przystawek, pizzy, makaronów i wszystkiego, co można sobie było wymarzyć. Posiłek przygotował Coppola, który „wszystko robił z rozmachem", powiedział James Caan. Talia Shire wspominała potem:

> Moje zadanie polegało na zastawieniu stołu, jak przystało na miłą włoską dziewczynę. Francis zebrał nas wszystkich, a ja miałam podać posiłek… Marlonowi Brando! Jasna cholera! To był Marlon Brando! Ta kolacja wiele nam powiedziała na temat historii tej rodziny, która była zarazem amerykańska i włoska, a wspólne posiłki były dla niej niezwykle istotne.

Większość obsady jeszcze się nie znała, wspominał John Cazale, który miał zapisać się w historii rolą środkowego syna, Freda. „Staliśmy i nie wiedzieliśmy, jak się zachować”.

W końcu Brando otworzył butelkę wina i „przełamał lody”, rozpoczynając ucztę.

Wtedy zrozumieli. „Traktował nas tak, jak don traktowałby swoją rodzinę”, wyjaśnił Cazale. Wszyscy podążyli za jego przewodnictwem. „Wcieliliśmy się w swoje role”, opowiadał Pacino. To było „szalone, ale zarazem genialne. Pamiętam, że Brando wkrótce wstał od stołu, przedstawił się i podszedł do Diane [Keaton]. »Witaj, Diane, jestem Marlon Brando«, powiedział, a ona podniosła na niego wzrok, uścisnęła jego dłoń i odparła: »No tak, dobrze, to świetnie«”.

Kiedy rodzina Corleone nabierała życia, Coppola siedział na drugim końcu stołu obok Sterlinga Haydena, filmowego weterana, grającego skorumpowanego kapitana policji, i obserwował spotkanie ludzi, o których tak zażarcie walczył. „Wtedy widzieli się wszyscy razem po raz pierwszy, a ja kazałem im tylko improwizować przez parę godzin przy rodzinnym posiłku – wspominał Coppola. – Nie znali się wcześniej, więc niejako bawili się w dom i badali wspólne relacje. To było bardzo cenne doświadczenie. Wtedy zrodziły się poszczególne postacie”.

Kiedy Brando zasiadł do kolacji z resztą obsady, miał już pomysł na to, jak powoła postać dona Corleone do życia. Tydzień wcześniej przyleciał do Nowego Jorku, wprowadził się do hotelu Elysée na rogu Pięćdziesiątej Czwartej Ulicy i Madison i poprosił obsługę, żeby do południa nie łączyła z nim żadnych telefonów.

Kiedy o dziewiątej przyjechał po niego szofer, usłyszał, że musi zaczekać, aż gwiazdor się obudzi. Po wstaniu z łóżka Brando rozpoczął swoją przemianę – z czterdziestosiedmioletniej podupadłej sławy w dona Corleone. Wykonał ostatni test charakteryzacji i kostiumu przed udziałem w zdjęciach i wskrzeszeniem swojej kariery. Przygotowywał się od miesięcy i zaprosił nawet Coppolę i kierownika obsady Freda Roosa do domu, który wynajmował w Londynie. Gdy przyjechali, siedział w wannie i jak na aktora przystało, ćwiczył swoje kwestie, wypowiadając je chrapliwym głosem dona Corleone.

Teraz, gdy ta postać już zakorzeniła się w jego umyśle, był gotowy, by przejęła kontrolę także nad jego ciałem. Usiadł przed lustrem w garderobie na drugim piętrze studia Filmways, gdzie wybitny specjalista od charakteryzacji Dick Smith oraz osobisty makijażysta Marlona, Philip Rhodes, wspólnie zdziałali cuda. Nałożyli na jego twarz kilka warstw płynnego lateksu, który po rozciągnięciu i wyschnięciu miał imitować pomarszczoną skórę. Plamy wątrobowe i pożółkłe zęby wzmacniały efekt starości. Cały proces trwał półtorej godziny, a miał trwać jeszcze dłużej, w późniejszych scenach, gdy Corleone był starszy. „Marlon był gotów siedzieć na krześle tyle, ile było trzeba, ale nie dłużej – opowiadał Smith. – Tworzyliśmy charakteryzację, która wymagała od niego poświęcenia trzech godzin”.

Kiedy była gotowa, Brando wkładał do ust płytkę, która powodowała, że jego policzki sprawiały wrażenie obwisłych, a szczęka wysuwała się do przodu. Już dawno pozbył się kucyka i teraz miał włosy ufarbowane na czarno i przyprószone siwizną na skroniach. Na każdej stopie nosił pięciokilogramowy ciężarek, by spowolnić swoje ruchy, a podkładki rozmieszczone wokół jego talii imitowały brzuch otłuszczony przez objadanie się spaghetti i cielęciną. „Mój Boże, musieliśmy go sztucznie

postarzyć i utuczyć – opowiadał Gray Frederickson. – Miał płaski brzuch i był w świetnej formie”.

Do tego dochodził głos, długo doskonalony i chrapliwy, który „upodabniał go do buldoga”, jak mawiał Brando.

Tamtego marcowego popołudnia, kiedy przemiana była gotowa, wszedł do studia i wszyscy obecni się obejrzeli. „Zmiana w wyglądzie była oszałamiająca – pisał Ira Zuckerman w *The Godfather Journal*. – Nawet z bliska nie dało się dostrzec charakteryzacji”.

Brando podszedł do rekwizytów wyłożonych przez Coppolę, podczas gdy w tle grała muzyka wybrana przez reżysera. Przez chwilę robił coś przy jedzeniu i butelkach z winem, a potem odwrócił się do kamery, którą Gordon Willis dzierżył niczym broń, gotowy zarejestrować poruszające się obrazy, które mogły przesądzić o sukcesie bądź porażce filmu.

– Jak długo będziesz mnie filmował? – mruknął Brando głosem dona Corleone. Chciał znać wszystkie detale i upewnić się, że zagra w sposób, który kamera idealnie uchwyci.

„Pracuje z imponującą intensywnością i skupieniem; mruczy coś do siebie pod nosem, popijając wino, podśpiewując, obierając i zajadając pomarańcze”, napisał Zuckerman.

Kamerę wkrótce wyłączono, ale Brando wciąż pozostawał w roli, zanurzony w sobie dzięki cielistym zatyczkom do uszu, które zawsze nosił na planie, „żeby odcinać się od hałasów z zewnątrz i uważniej wsłuchiwać w kwestie innych aktorów”, opowiadała jego asystentka Alice Marchak.

To już nie był problematyczny ociężały Marlon Brando na zakręcie kariery.

Przed nimi stał don Vito Corleone, szemrany król swojej rodziny i świata przestępczego, skazany na chwałę, jakiej nawet Brando nie mógł przewidzieć.

Był wczesny wieczór, kiedy próba w Patsy’s dobiegła końca i aktorzy wsiedli do samochodów, które miały ich odwieźć do domu albo do hotelu. Caan i Duvall, którzy zaprzyjaźnili się podczas wspólnej pracy na planie *Ludzi z deszczu* Coppoli, odjechali razem samochodem Duvalla. A kiedy skręcili w Drugą Aleję, zrównali się z autem wiozącym Marlona Brando.

Dla Duvalla to było jak jechanie obok Boga. „Ojciec chrzestny aktorów”, jak go nazywał, był idolem jego i zaprzyjaźnionego z nim Dustina Hoffmana. „Rozmawialiśmy o nim po dwadzieścia razy dziennie”.

Znane były opowieści o tyradach, jakie Brando wygłaszał na planach filmowych, i o kłopotach, które sprawiał, ale legendarny aktor miał także inne oblicze: żartownisia i kawalarza, który na przykład miał w zwyczaju zrzucać z dachu swojego apartamentowca przy Zachodniej Pięćdziesiątej Drugiej Ulicy wypełnione wodą balony na głowy przypadkowych przechodniów. Żarty trzymały się go także na planie *Ojca Chrzestnego*. Podczas kręcenia sceny, w której ludzie po zamachu wnoszą go po schodach jego domu, potajemnie ukrył w noszach worki piasku ważące ponad sto trzydzieści kilogramów i kiedy procesja statystów, członków ekipy i kierowców usiłowała go przenieść, ludzie wtajemniczeni w żart zanosili się śmiechem.

Jego zamiłowanie do kawałów było powszechnie znane, podobnie jak legendarne zaangażowanie w pracę. Inni aktorzy o tym wiedzieli. Duvall podziwiał Marlona, lecz zarazem dostrzegł okazję, żeby się trochę zabawić.

– Dalej, pokaż mu tyłek – zaproponował Caanowi.

– Oszalałeś? – rzucił Caan. – Ja nie robię takich rzeczy. To twoja domena.

Ale Duvall upierał się i Caan w końcu opuścił szybę, spuścił spodnie i wystawił pośladki za okno, pokazując legendzie wszystko, co miał.

Brando „pokładał się ze śmiechu”, jak wspominał Caan. „My także odjechaliśmy, śmiejąc się do łez. Po raz pierwszy w życiu pokazałem komuś tyłek z okna samochodu i to był Marlon Brando, w dniu, w którym spotkałem go po raz pierwszy”.

Lody ostatecznie zostały przełamane, co dla aktorów było pierwszym optymistycznym sygnałem, że po dramatycznym okresie kompletowania obsady samo kręcenie filmu może być przyjemnością. Następnego dnia przyjmowali zakłady, kto przed zakończeniem zdjęć zasłuży na tytuł Mistrza Pokazywania Tyłka. Ten tytuł jednogłośnie przypadł Marlonowi, który spuścił spodnie i wypiął się przed całą obsadą i ekipą filmową – wliczając w to setki statystów – podczas dużej sceny weselnej.

Ta koleżeńska atmosfera była niezwykle ważna dla aktorów, nie licząc Ala Pacino, który potem opowiadał:

> Marlon, Bobby Duvall i Jimmy Caan świetnie się dogadywali, a że weseli z nich goście, to i na planie działy się wesołe rzeczy, co łagodziło napięcia. Ja jednak trzymałem się nieco na uboczu. Czułem, że Michael jest skrytym człowiekiem, dlatego starałem się taki pozostać. Michael zawsze trzymał się z boku. Był najmłodszy, więc musiał uważnie się wszystkim przyglądać i dzięki temu był dobrze przygotowany, gdy wreszcie przejął władzę, bo wiele się nauczył, obserwując innych.

Dzięki psikusom, które płatali sobie nawzajem inni aktorzy, praca sprawiała im przyjemność. Ale Coppola nie brał w tym udziału.

Na nim skupiały się wszystkie problemy.

„To był najsmutniejszy okres w moim życiu”, wspominał później kręcenie *Ojca Chrzestnego*.

Twierdził, że tak źle nie było nawet podczas pracy nad *Czasem apokalipsy* na Filipinach wiosną i latem 1976 roku, gdy tajfun zmiótł plan

filmowy, co doprowadziło obsadę, ekipę i reżysera na skraj obłędu.

> Nad oboma tymi filmami pracowało mi się koszmarnie, ale *Ojciec Chrzestny* chyba był gorszy, bo byłem wtedy naprawdę bezsilny, podczas gdy pracując nad *Czasem apokalipsy*, miałem już na koncie trzy udane i nagradzane filmy.

Coppola udawał pewnego siebie lidera, który jest gotowy nakręcić swój najlepszy film. Wygrał bitwę o obsadę, czego dowód stanowili aktorzy zgromadzeni przy stole w Patsy's. Znajdował się w Nowym Jorku, gdzie od początku zamierzał nakręcić ten film. Wreszcie był gotów przenieść swoją wizję *Ojca Chrzestnego* na ekran.

Ale tak naprawdę wciąż był przerażony.

„Kręceniu pierwszego *Ojca Chrzestnego* towarzyszył bezustanny lęk. Cały czas zastanawiałem się, kiedy mnie zwolnią", wspominał.

Miejsce pracy, o które tak walczył – prawdziwy Nowy Jork, a nie studio filmowe czy jakaś zaniedbana dzielnica St. Louis albo Kansas City – tylko utrudniało mu zadanie. „Nie da się filmować w Nowym Jorku w naszym tempie i nie czuć presji – opowiadał Al Ruddy. – W naszej branży jest takie powiedzenie: »Cierpienie na planie tworzy wybitne filmy«".

Barwna ekipa, która zebrała się w Nowym Jorku w marcu 1971 roku, odczuwała zarówno podekscytowanie, jak i niepewność. „Mieliśmy wrażenie, że to jakiś żart – powiedział Robert Duvall. – Bo nikt z nas nie miał pojęcia, co z tego wyjdzie".

Ale przyszłość filmu spoczywała na barkach Coppoli. Tak wspominał to Caan:

> Kiedy pierwszego dnia weszliśmy na plan, czekali na nas najwięksi filmowi spece. Na przykład Walter Murch, od dwudziestu lat najlepszy dźwiękowiec na świecie. Gordy Willis, najlepszy operator. Scenograf Dean Tavoularis. Dick Smith, charakteryzator.

Każdy z nich był geniuszem. Wszyscy wspięli się na szczyt w swojej dziedzinie. To nie był przypadek.

Coppola ganiał jak wiatr: umawiał plany filmowe, spotykał się z zespołem kreatywnym, wprowadzał ostatnie poprawki do scenariusza, koordynował próby, kostiumy oraz charakteryzację. Film ostatecznie kręcono w stu dwudziestu różnych nowojorskich lokalizacjach w ciągu sześćdziesięciu siedmiu dni. Scenariusz był bardzo długi, więc musieli ściśle trzymać się harmonogramu, co wywoływało niezadowolenie. „Wytwórnia nie dawała Francisowi spokoju. Twierdzili, że nie zaczną pracy nad stusiedemdziesięciotrzystronicowym scenariuszem”, opowiadał asystent producenta Steve Kesten na łamach magazynu „Premiere”.

A Robert Evans bacznie się wszystkiemu przyglądał.

5 marca 1971, OJCIEC CHRZESTNY – adnotacje do scenariusza… Robert Evans do Francisa Coppoli:

Mam wrażenie, że postać Sonny’ego nie jest tak ekstrawagancka i ciekawa jak w książce. Jego seksualność, o której wszyscy mówią, jest całkowicie nieobecna w scenariuszu. Uważam, że jego wielki fiut oraz łeb konia to dwa najbardziej zapadające w pamięć elementy z powieści, i myślę, że ludzie nie będą zadowoleni, jeśli pominiemy pierwszy z nich.

Notatka miała dalszy ciąg:

Kto zagra mamę Corleone?… Obsadzenie Freda – nie wiem, czy jestem zadowolony… Jesteś pewien, że film może mieć prostą fabułę, jeśli nie zdecydujesz się skorzystać z chronologicznych skoków do przodu?

Dla Coppoli codziennie rano wojna zaczynała się na nowo, gdy „pięciu gości w kombi” odbierało go około wpół do szóstej. Wychodził ze swojego cuchnącego farbą mieszkania pełnego hałasujących dzieci i jechał na plany

filmowe w mieście albo do dwupiętrowego budynku studia Filmways w Harlemie.

O wpół do szóstej rano dwudziestego trzeciego marca 1971 roku rozpoczęły się zdjęcia i ekipa *Ojca Chrzestnego* ruszyła w miasto niczym hałaśliwa i niezgrabna armia: jedna ekipa filmowa obsługująca zarówno zdjęcia w terenie, jak i na planach wybudowanych w studiu, kolumny samochodów osobowych, ciężarówek i autobusów wożących od siedemdziesięciu pięciu do stu członków ekipy – kamerzystów, dyżurnych planu, rekwizytorów, scenografów, charakteryzatorów, fryzjerów, kostiumologów, producentów, kierowców, ochroniarzy, kucharzy i kelnerów – na których czele stał brodaty i krzepki młody reżyser w bojowym rynsztunku. Jego śladem podążały tłumy. „Miasto ogarniała filmowa gorączka”, pisał Gianni Russo.

Zaczęło się od Bożego Narodzenia wiosną, gdy dom towarowy Best & Co. na skrzyżowaniu Pięćdziesiątej Pierwszej Ulicy i Piątej Alei, który zamknięto rok wcześniej, został odrestaurowany i przywrócony do swojej chwały z lat czterdziestych, a następnie przystrojony olbrzymimi wieńcami i innymi ozdobami. Staroświeckie taksówki, radiowozy i inne odratowane relikty wypełniły ulice, a sześćdziesięcioosobową ekipę ze wszystkich stron otaczał tłum gapiów. Stu czterdziestu trzech statystów w strojach z epoki wysiadło z dwóch autobusów. „Żołnierze i marynarze, członkinie kobiecego korpusu wojskowego, klienci sklepów, zakonnice, taksówkarze i tak dalej”, napisał Zuckerman.

Najbardziej autentycznie wyglądali główni aktorzy. Poutykane po kieszeniach rekwizyty miały im pomóc wczuć się w rolę – stare zapalniczki, różańce, kółka do kluczy, wykałaczki, scyzoryki, piersiówki, pistolety, buteleczki z perfumami, a w niektórych przypadkach także paczuszki ze sztuczną heroiną – zupełnie jakby te stare przedmioty mogły

przekształcić ich w członków rodziny Corleone. Nosili stroje z epoki dostarczone przez kostiumolożkę, która w 1973 roku miała zostać nominowana do Oscara: Annę Hill Johnstone. Coppola początkowo rozmawiał o kostiumach z Theadorą Van Runkle, która niedawno projektowała seksowne teksańskie stroje do *Bonnie i Clyde'a*. Ale Van Runkle czytała książkę Puza i nie potrafiła wyrzucić z głowy sceny z zakrwawionym końskim łbem.

„Spytałam Francisa, czy scena z koniem znajdzie się w filmie – opowiadała historyczce filmu Jennifer Peterson. – Potwierdził, więc odmówiłam. Odrzuciłam ten projekt z powodu konia. Jesteście w stanie uwierzyć? Wszyscy mi powtarzali, że się zbłaźniłam, i pytali, co się ze mną dzieje, ale po prostu nie mogłam tego zrobić".

Coppola zwrócił się więc do Johnstone, która wtedy dobiegała sześćdziesiątki, doświadczonej projektantki kostiumów dla teatru i kina, ulubienicy takich reżyserów jak Sidney Lumet czy Elia Kazan. „To była przemiła kobieta – wspominała Van Runkle. – Zawsze się do mnie uśmiechała, była pełna energii i entuzjazmu. Miała w sobie coś z mężczyzny, kojarzyła się z nordyckim facetem albo marynarzem. Było w niej tyle życia…"

Żaden zakrwawiony koński łeb nie mógł powstrzymać Anny Hill Johnstone.

„Kiedy w 1965 roku przygotowywała się do pracy nad filmem *Przyjaciółki*, zdradziła nam kilka zawodowych tajemnic. Przeszukiwała szafy i poddasza znajomych w Riverdale i buszowała w sklepach z używaną odzieżą na Manhattanie, szukając odpowiednich strojów z epoki", pisał „New York Times".

Johnstone zgromadziła staroświeckie ubiory, które miały zmienić aktorów w gangsterską elitę z lat czterdziestych. „Była cudowna i dzieliła

się ze mną mądrością, która służyła mi przez całą karierę”, wyznał Coppola.

Aktorzy i statyści stanęli na bocznych liniach, czekając na pierwszy cud.

Śnieg na zawołanie.

Chociaż filmowi magicy mogą cofać czas, nie potrafią wywołać opadów śniegu. Biały puch, który o świcie oprószył ulice, roztopił się przed przyjazdem ekipy, więc to producentom, którzy obłaskawili gangsterów, przypadło w udziale przywołanie zimy. Al Ruddy zamówił maszyny do robienia śniegu, lecz był zbity z tropu, gdy zrobiło się za ciepło, by można było z nich skorzystać. Musiał użyć foliowych płatków i dmuchaw, żeby odtworzyć śnieżny dzień w 1945 roku.

O ósmej rano ruszyły kamery – Diane Keaton i Al Pacino wyszli z Best & Co. pośród wirujących płatków – i od razu zaczęły się pretensje. Keaton była o głowę wyższa od partnera i „poruszała się jak źrebię, które uczy się chodzić”, zacytował Zuckerman czyjś komentarz z planu. Ale wszelkie pogłoski o tym, że Coppola może ją zastąpić – a Gordon Willis radził, żeby zrobił to szybko, jeśli ma taki zamiar – okazały się nieprawdziwe.

Następnie ekipa przeniosła się do sklepu modelarskiego Polk’s przy skrzyżowaniu Piątej Alei i Trzydziestej Pierwszej Ulicy, by nakręcić krótką scenę, w której Sollozzo uprowadza Hagena, gdy ten wychodzi ze sklepu z zabawkami, obładowany świątecznymi podarunkami. Potem powrót do Michaela i Kay wychodzących z Radio City Music Hall. Na afiszu widniał tytuł *Dzwony Najświętszej Marii Panny*, tak jak w grudniu 1945 roku, a bileterzy musieli informować klientów, że tak naprawdę w kinie można obejrzeć *Bogatą, wolną, samotną* w reżyserii Elaine May. Kiedy Michael Corleone, student college’u, który wstąpił do wojska, wychodzi z budynku i wkracza w swoje nowe życie, Kay Adams pyta, czy podobałaby mu się

bardziej, gdyby była Ingrid Bergman – gwiazdą *Dzwonów Najświętszej Marii Panny* – nagle jednak zauważa nagłówek gazety na stoisku:

VITO CORLEONE ZAMORDOWANY
ZABÓJCY ZASTRZELILI PRZYWÓDCĘ PÓŁŚWIATKA

Michael biegnie do budki telefonicznej, pozostawiając Kay na zewnątrz, co subtelnie zapowiada ich rychłą rozłąkę.

O czternastej Coppola zakończył dzień zdjęciowy, nie do końca usatysfakcjonowany. Nakręcił to, co zaplanował podczas spotkania produkcyjnego: trzy sceny, które miały się ze sobą połączyć za pomocą montażowego zakrzywienia czasoprzestrzeni: świąteczna para, uprowadzenie Toma Hagena, nagłówki gazet i wreszcie ujęcie ukazujące, jak don niemal miesiąc później wychodzi z firmy zajmującej się importem oliwy i pada ofiarą zamachu.

Wszystko to było w scenariuszu i w umyśle Francisa Forda Coppoli, chociaż nikt inny najwyraźniej nie dostrzegał wielkości tych scen.

Widzieli tylko niedociągnięcia reżysera.

Coppola nie mógł spać. W ciasnym mieszkaniu tłoczyli się jego dwaj synowie, ciężarna żona i ojciec, co napełniało go złymi przeczuciami. „Oblewał mnie lodowaty pot”, opowiadał później. Kiedy w końcu udawało mu się zasnąć, dręczyły go koszmary: o wyrzuceniu z pracy, zastąpieniu go kimś innym, odrzuceniu. Wytwórnia uważała, że „świetnie sobie radzi z relacjami międzyludzkimi, ale jest zbyt powściągliwy w kwestii przemocy”. Potem w jego snach pojawiał się reżyser Elia Kazan, który

pracował z Marlonem Brando przy *Viva Zapata!* i *Na nabrzeżach*. „Śniłem, że Kazan pojawi się na planie i powie: »Słuchaj, Francis, kazali mi…«”.

Żona Coppoli, Eleanor, była równie nieszczęśliwa. Mimo siódmego miesiąca ciąży musiała żyć w „koszmarnych warunkach” w wynajętym mieszkaniu, „żeby oszczędzać pieniądze, ponieważ mieliśmy mnóstwo długów”.

Presja narastała, a na planie szeptano, że wytwórnia wysłała „szpiega”, który miał nadzorować Coppolę i problematyczny film. „Uważajcie, co mówicie w obecności każdego, kto nie jest członkiem ekipy produkcyjnej albo technicznej”, ostrzegał jeden z filmowców.

Tym „szpiegiem” był pewien niezwykle sprawny i muskularny mężczyzna w średnim wieku z ogoloną głową, którego nazwisko wzbudzało postrach wśród ekip filmowych: Jack Ballard. Ubierał się swobodnie, jakby wybierał się na golfa, a każdy film był dla niego okazją do fiskalnej bitwy. „Pilnował codziennej realizacji harmonogramu zdjęć i natychmiast informował Paramount o wszelkich opóźnieniach”, tłumaczył Zuckerman.

„Każdego dnia składał raport do wytwórni”.

Czyli bezpośrednio do Roberta Evansa.

„Był Lucą Brasim na usługach Boba Evansa – opowiadał dźwiękowiec Walter Murch. – Był jego egzekutorem. Jeśli Evansowi na czymś zależało, a nie chciał wyjść na wrednego gościa, Ballard załatwiał to za niego”.

Od tamtej pory włóczył się po planie filmowym i biurach i chociaż trzymał się na uboczu, bez przerwy obserwował, rejestrował i szacował. Dla niego nie liczyła się sztuka, tylko „dolary i dni zdjęciowe”, powiedział jeden z koordynatorów. „Najistotniejsze były pieniądze, harmonogram i liczba dni oraz godzin na planie, a nie temat filmu, scenariusz czy aktorstwo. Jacka interesowały limity i budżet i nie dało się niczego przed

nim ukryć”. (Stanley Jaffe, jeden z byłych dyrektorów Paramount, dodał, że „Jack Ballard był naprawdę dobry w tym, co robił, i działał zawsze konstruktywnie, a nie destrukcyjnie”).

Zmagania z Ballardem dołączyły do wydłużającej się listy problemów reżysera. „Na każdym kroku podważał moje decyzje – wspominał Coppola. – Wytwórnia była przekonana, że to będzie najgorszy film w historii, a ja okażę się najgorszym reżyserem”.

Pojawienie się Jacka Ballarda było dla niego gwoździem do trumny. „Uparty producent o ogolonej głowie, który miał za zadanie groźbami zmusić mnie do uległości”.

Tymczasem scenograf Dean Tavoularis spędzał całe dnie i noce na „szukaniu miejsc do zabijania”.

Poszukiwania idealnej restauracji, gdzie można by nakręcić kluczową scenę, podczas której Michael Corleone zabija Virgila Sollozzo i kapitana McCluskeya, ciągnęły się miesiącami. Najpierw współpracy odmówił właściciel Patsy’s w Harlemie, restauracji, której staroświecka toaleta była doskonałym miejscem na ukrycie broni. Potem nie zgodził się także właściciel knajpy Mario’s przy Arthur Avenue na Bronxie, bo uznał, że jego restauracja powinna słynąć z jedzenia, a nie zabójstwa.

„Poszukiwaniom nie było końca”, opowiadał Tavoularis o tamtych dniach na przełomie 1970 i 1971 roku, gdy w Nowym Jorku i okolicach roiło się od rodzinnych włoskich knajp. Wreszcie zobaczył restaurację Louis w pobliżu estakady przy White Plains Road 3531, niedaleko Gun Hill Road na Bronxie, i wiedział, że trafił w dziesiątkę.

„To było jak sen”, wspominał.

Wszedł do środka i rozejrzał się po niewielkim pomieszczeniu: „bar na tyłach, sufit, ściany, jeszcze bardziej idealne niż widok z zewnątrz”. Kiedy zauważył, że blade linoleum na podłodze zakrywa fantastyczną starą mozaikę, zaproponował, żeby je zerwać i odtworzyć oryginalną posadzkę; miało to kosztować osiem tysięcy dolarów i Jack Ballard stanowczo się z tym nie zgadzał.

W końcu jednak aktorzy i ekipa stąpali po tej wspaniałej podłodze, cofając się w czasie, by nakręcić scenę, która miała zakorzenić się w umysłach widzów równie mocno jak ich własne wspomnienia. Ale dzień zdjęciowy zamienił się w katastrofę.

Pacino, który jak dotąd wystąpił tylko w kilku mało istotnych scenach z Keaton, był niezwykle speszony. Codziennie budził się o piątej rano zlany zimnym potem – podobnie jak Coppola – w malutkim mieszkaniu, które dzielił z aktorką Jill Clayburgh. „Granie roli Michaela było piekielnym doświadczeniem”, wspominał tamte mgliste poranki, kiedy zastanawiał się: „W którym miejscu filmu jestem, jak przebiega moja przemiana? Musiałem częściowo blokować charakter swojej postaci, by stopniowo dojść do punktu, w którym Michael zajmuje miejsce dona”.

Teraz czuł, że jego posada jest zagrożona.

„Przyjęli mnie, ponieważ Jerry Schatzberg, mój dobry przyjaciel i reżyser, pokazał im ośmiominutowy fragment *Narkomanów* – tłumaczył Pacino w 2019 roku w wywiadzie dla „GQ”. – Kiedy zobaczyli tamten materiał, zatrudnili mnie… Czułem, że wylecę już po dwóch tygodniach. Nie podobało im się to, co robię”.

Pamiętał, że Coppola powiedział mu: „Wierzę w ciebie, musisz jednak obejrzeć to, co nakręciliśmy”.

„A więc poszedłem do siedziby Paramount i obejrzałem materiały. Wiedziałem, że to już koniec. Że straciłem tę robotę”.

Obejrzał samego siebie w filmie. Uważał, że nie wypadł dobrze, ale nie wyglądało to tragicznie. Wszystko było częścią planu, który rozważał długimi godzinami. „Uznałem, że siłą tej roli jest przemiana – wyjaśnił. – Z dzieciaka, który nie wie, kim jest i dokąd zmierza, w kogoś, kto niespodziewanie zostaje przywódcą”.

W dotychczas nakręconych scenach, które tak bardzo nie spodobały się kierownictwu wytwórni, Michael wciąż był cichym studentem, który został kapitanem piechoty morskiej. Ale wkrótce miał zostać mężczyzną za sprawą podwójnego zabójstwa, które wyznaczało początek drogi do roli następcy ojca. Wtedy spokojny Michael miał wybuchnąć na ekranie energią, której nie spodziewali się widzowie, tak jak nie spodziewali się jej dwaj mężczyźni zastrzeleni w restauracji. „Ludzie będą pytali, skąd on się wziął”, tłumaczył Pacino.

Musiał zacząć powoli i z niskiego pułapu, żeby ta przemiana była efektowna.

Lecz nikt poza nim o tym nie wiedział.

„Mocno i krwawo!”, napisał Coppola w swoim notatniku na stronie z opisem sceny w restauracji. „Krwawa mgiełka”, „Hitchcock”, „Zrób to dla widzów!”.

Poniżej dokładnie rozplanował całą scenę.

> Niesamowite napięcie. Samochód przeskakuje na przeciwny pas; pusta restauracja, w której trzej mężczyźni siedzą niemal na samym środku wokół małego okrągłego stołu, odsłonięci… Sollozzo i McCluskey, wyrozumiali i rozsądni. Krew na marynarce kelnera. Krwawa mgiełka barwiąca powietrze.

Potem padają strzały. „Czas staje w miejscu i widzimy reakcje… McCluskey z widelcem zatrzymanym w połowie drogi do ust patrzy na mózg Sollozza wylatujący z czaszki”.

Coppola chciał, żeby ta scena była równie krwawa na ekranie, jak w powieści Puza, zwłaszcza gdy pocisk „wywala ogromny ładunek krwi i kawałków czaszki” i powietrze wypełnia „drobna mgiełka rozpylonej krwi”.

Wiedział jednak, że uzyskanie takich efektów nie będzie łatwe. Częściowo spadło to na barki Dicka Smitha, charakteryzatora, który pomógł przemienić Marlona Brando w dona Corleone.

„Postanowiliśmy skorzystać z rury wypełnionej czerwonym proszkiem – opowiadał Smith. – Ustawiliśmy ją za głową Lettieriego i wystrzeliliśmy proszek za pomocą sprężonego powietrza”.

Dla skorumpowanego kapitana policji McCluskeya Smith przygotował efekt rany postrzałowej na głowie – dzięki miniaturowym ładunkom wybuchowym widzowie mieli zobaczyć, jak jeden pocisk przebija gardło kapitana, a drugi trafia go w czoło. Nakręcenie tej sceny wymagało ponad godziny przygotowań pomiędzy oboma postrzałami.

Na szczęście Pacino potrafił posługiwać się pistoletem. Nauczył go tego partner z ekranu, Al Lettieri, który grał Sollozza. Jego szwagrem był gangster Patsy Eboli i Lettieri pomógł Alowi Pacino nie tylko z pistoletem, ale także w kluczowej scenie, gdy grana przez niego postać miała być brutalnie zastrzelona. Lettieri biegle mówił po włosku i udzielał Alowi Pacino wskazówek, kiedy jednak kamery ruszyły, ten zaczął się plątać i mylić włoskie kwestie, co wymagało ciągłych powtórek, i to w obecności aktorów, których uznawał za bogów.

> Pamiętam, że to był długi dzień… czułem się, jakbym przez piętnaście godzin miał stać na wystawie. Byłem tam z wybitnymi Sterlingiem Haydenem i Alem Lettierim, moimi ulubieńcami. Oto ja, całkowity nowicjusz, obok Sterlinga, który zagrał w stu filmach. Był legendą, a traktowali go tak samo podle jak żółtodzioba. Byłem w szoku.

„Jeśli będę musiał zjeść jeszcze jedną porcję spaghetti, chyba eksploduję”, narzekał Sterling Hayden.

W końcu Pacino na poczekaniu zmienił scenę przy stole, przechodząc z włoskiego na angielski. Przenosi wzrok na McCluskeya – który jest zajęty posiłkiem i nie zwraca na niego uwagi – a potem mówi do Sollozza po angielsku: „Chcę jednego. Najbardziej zależy mi na gwarancji, że nie będzie więcej zamachów”.

Wkrótce potem Pacino mówi: „Muszę iść do łazienki”.

Lecz zamiast gwałtownie wybiec z toalety, wraca na swoje miejsce. Ekipa zaczekała, aż przejedzie głośny pociąg. Potem kamery ruszyły i Coppola zawołał „Akcja!”. Dialogi były wyraźne, ale później dodano pisk hamulców pociągu. Dlatego w filmie głowę Michaela Corleone – tuż przed tym, jak wstaje, celuje z pistoletu, pociąga za spust i pozostawia dwa trupy przy wywróconym stoliku – wypełniają odgłosy pociągu.

To była czysta magia.

Różowa mgiełka. Chaos. Wywrócony stolik. I dwa trupy.

Potem zaczęli powtarzać tę scenę – raz za razem – aż jeden dzień zdjęciowy przeszedł w kolejny, na planie zaroiło się od ludzi i koszty zaczęły gwałtownie rosnąć. Światło coraz bardziej słabło, a członkowie ekipy wyrabiali nadgodziny.

– Kiedy skończymy, zrobimy powtórkę, a potem Francis chce, żebyśmy nakręcili to jeszcze raz – zapowiedział asystent reżysera Fred Gallo.

– Jak mnie do tego zmusisz? – spytał Pacino.

Coppola nie mógł się powstrzymać.

– Mówiąc ci, że pracujesz od szesnastu godzin, wschodzi słońce i wszyscy chcą się już stąd wynieść!

Przed restauracją na okolicznych ulicach zebrały się tłumy fanów. Setki stały „pod estakadą na White Plains Road”, pisał Zuckerman. Słyszeli

akcję, ale niczego nie widzieli, ponieważ okna restauracji pokryto żelem, by kontrolować dopływ światła.

Pozostało im jeszcze jedno ujęcie i ekipa wreszcie opuszczała restaurację – po dokonaniu podwójnego zabójstwa Pacino uciekał podstawionym samochodem.

Zbliżał się świt. Zestresowany przedłużającymi się zdjęciami, nieprzygotowany do sceny, której wcześniej nie ćwiczyli, i wciąż zdesperowany, by pokazać się z jak najlepszej strony, Pacino stał przed restauracją, czekając na samochód. Okazało się, że kierowca nie otrzymał polecenia, by się zatrzymać. Więc Pacino podjął niebezpieczną decyzję.

Skoczył.

Kiedy samochód zwolnił, aktor wskoczył na schodek, próbując dokonać sprawnej ucieczki. Ale kierowca nie spodziewał się tego i zaczął przyśpieszać. Doszło do katastrofy: Pacino źle wymierzył skok i upadł na ulicę, krzywiąc się z bólu. Poważnie uszkodził sobie kostkę. Zawieziono go na pogotowie i przerwano zdjęcia. „Myślałem, że to znak od Boga. Skoro jestem kontuzjowany, będą musieli mnie zwolnić”, wspominał.

Jego rozterki opisuje Zuckerman w *The Godfather Journal*:

> Jeśli ze stopą jest naprawdę źle, może Francis zmieni scenariusz, tak że Michael będzie chodził o kulach albo podpierał się laską – powiedział Pacino w drodze do szpitala. – Może to będzie odzywająca się rana z wojny. Mam tylko nadzieję, że nie jest wściekły. Głupio zrobiłem. Ale nikt mi nie powiedział, co ma się stać, kiedy wybiegnę z restauracji!

Wieści ze szpitala nie były najlepsze – zerwane więzadło – a lekarz kazał Alowi Pacino leżeć, co zakłóciło harmonogram zdjęć. „Pacino regularnie przyjmuje zastrzyki przeciwbólowe i porusza się o kulach, na wózku albo o lasce”, pisał Zuckerman. Coppola był jak sparaliżowany

i czuł na karku oddech Jacka Ballarda. „Naprawdę zależało im na tym, żeby się mnie pozbyć”, wspominał.

Następny punkt programu: siódma rano, poniedziałek dwunastego kwietnia, nowojorski oddział okulistyki i laryngologii. To miała być pierwsza scena z Marlonem Brando jako donem Corleone, który leżał na szpitalnym łóżku po postrzeleniu na ulicy. Przedstawiciele wytwórni koniecznie chcieli sprawdzić, czy wyblakłą gwiazdę jeszcze na coś stać. Gdyby Brando nawalił, Coppola wpadłby w jeszcze większe tarapaty.

Brando w każdy weekend latał z Nowego Jorku do Los Angeles, żeby spędzać czas ze swoim trzynastoletnim synem Christianem, a w niedzielę wracał nocnym samolotem, żeby w poniedziałek rano zameldować się na planie.

Jego samolot wylądował o szóstej.

Lecz Marlona nie było na pokładzie.

Spóźnił się na lot i przegapił swój pierwszy dzień zdjęciowy.

Coppola kipiał ze złości. Szaleństwo na planie, szaleństwo w domu, rosnąca presja. Pewnego wieczoru, po kolejnym piekielnym dniu zdjęciowym, wrócił do wynajętego mieszkania, minął ciężarną żonę, dwóch synów i pozostałych członków rodziny i wszedł do sypialni. Zdjął koc z łóżka i zaczął go wściekle drzeć. Trach, trach, trach, aż z koca zostały strzępy i reżyser padł na gołe łóżko.

– Jeśli chcesz podrzeć koc, najpierw go ponacinaj – powiedziała Eleanor Coppola. „Był tak wściekły, że po prostu rozszarpał go na kawałki”.

O szóstej rano we wtorek trzynastego kwietnia Brando wreszcie wrócił do Nowego Jorku i zdjęcia trwały dalej.

Jego pierwsza scena była prosta. Musiał tylko leżeć podłączony do kroplówek w szpitalu, dokąd wysłano zabójców, by go wykończyli. Obecność legendarnego gwiazdora na planie wzbudzała powszechne podekscytowanie wśród aktorów i reszty ekipy, a także pracowników szpitala, zwłaszcza po rozczarowaniu, jakie wszyscy przeżyli poprzedniego dnia, gdy Marlon się nie pojawił. „To świetne dla morale zarówno pacjentów, jak i kadry”, powiedział Zuckermanowi jeden z lekarzy.

Dwa dni później ekipa przeniosła się do Little Italy – na Mott Street 128 – żeby nakręcić scenę, w której don Corleone i jego rodzina zapoznają się z propozycją Sollozza w firmie zajmującej się importem oliwy.

„Muszę odmówić – mamrocze Marlon Brando jako don Corleone. – Fakt, mam wielu przyjaciół wśród polityków, ale szybko bym ich stracił. Dla nich hazard to nieszkodliwy występek, ale narkotyki to brudny interes”.

Coppola nie był zadowolony z pierwszego podejścia i postanowił powtórzyć zdjęcia w firmie. Ale w dniu, kiedy powtarzano zdjęcia, aktorzy zdali sobie sprawę z pewnych problemów.

– Nie mówcie nikomu, ale dzieciaki w tamtej ostatniej scenie miały na sobie zimowe ubrania, chociaż to miał być środek lata – zauważył Al Lettieri, który wcielał się w rolę mrocznego i podłego handlarza narkotyków Sollozza.

– Na tym etapie, biorąc pod uwagę wszystkie problemy tego filmu, to nie ma większego znaczenia – odpowiedział jeden z asystentów produkcji.

Dziewiętnastego kwietnia ekipa kręciła w świetle dnia scenę postrzelenia dona Corleone na ulicy. Trzy dni później Zuckerman poinformował, że Coppola jest wykończony i „w złym humorze, ponieważ nie spał od trzech nocy. Kilka razy wykrzykiwał: »Chociaż raz chcę mieć ciszę na planie!«”.

Jakby mało było zawirowań na planie i przemocy na ulicach, prawdziwi gangsterzy wciąż szukali sposobu, by odegrać większą rolę w filmie.

Francis Ford Coppola nazywał ich „wampirami” – gangsterów, przed którymi przestrzegał go Mario Puzo. Pisarz radził mu, by ich do siebie nie dopuszczał.

Dlatego Coppola trzymał ich z dala od siebie, tak jak wampiry. „Wampir nie może wejść do twojego domu, jeśli go nie zaprosisz – tłumaczył. – A kiedy pozwolisz mu wejść, należysz do niego”.

Mafia nie mogła wejść frontowymi drzwiami, więc dostała się od tyłu, korzystając z uprzejmości aktorów. Pewnego dnia, gdy ekipa szykowała się do zdjęć w Little Italy, Marlon Brando usłyszał pukanie do drzwi swojej przyczepy. Russell Bufalino, szef gangsterów w północno-wschodniej Pensylwanii, którego macki sięgały na całe Wschodnie Wybrzeże, wysłał dwóch ludzi z wiadomością, że chce się spotkać z aktorem.

Bufalino nie był byle jakim gangsterem. Chodziły słuchy, że maczał palce w najpoważniejszych przestępstwach dwudziestego wieku, od inwazji w Zatoce Świń, przez zabójstwo Kennedy’ego, po zniknięcie Jimmy’ego Hoffy. W 1964 roku podkomisja senacka nazwała Bufalina „jednym z najbardziej bezlitosnych i najpotężniejszych przywódców mafii w Stanach Zjednoczonych”.

Kontrolował międzystanowy transport drogowy i górnictwo, od Buffalo po Hawanę, a także kasyna, branżę lichwiarską i potężne związki zawodowe. Piosenkarz Al Martino twierdził, że Bufalino pomógł mu dostać rolę Johnny’ego Fontane’a. A niemal pięćdziesiąt lat po premierze *Ojca Chrzestnego* Joe Pesci został nominowany do Oscara za rolę Bufalina w filmie *Irlandczyk* Martina Scorsese z 2019 roku, obok Ala Pacino, który

otrzymał nominację w tej samej kategorii – dla aktora drugoplanowego – za rolę Jimmy’ego Hoffy.

Drzwi przyczepy Marlona Brando otworzyły się i do środka weszli dwaj mężczyźni. „Pierwszy miał szczurzą twarz, nieskazitelnie przystrzyżone włosy i płaszcz z wielbłądziej wełny, a drugi był mniej elegancko ubrany, wielki jak słoń i prawie przewrócił przyczepę, kiedy do niej wszedł”, wspominał Brando. Otyły gangster nawet nie potrafił poprawnie wymówić imienia gwiazdora.

– Cześć, Marlo, jesteś wielkim aktorem – powiedział.

Potem do środka wszedł Bufalino, który nosił się jak król i „stale narzekał na to, jak źle traktuje go rząd Stanów Zjednoczonych”.

Brando zaniemówił, lecz to nie miało znaczenia, ponieważ Bufalino zaraz zmienił temat.

– Słyszałem, że lubisz kalmary – odezwał się chrapliwym szeptem.

Był dobrze poinformowany: Brando regularnie raczył się pikantnymi kalmarami w restauracji Vincent’s w Little Italy.

Kiedy Brando wyszedł na Mott Street jako don Corleone, którego wkrótce mieli dopaść zabójcy, w tłumie gapiów zgromadzonych w oknach kamienic i witrynach sklepów, restauracji i barów było pełno gangsterów.

Ludzie tłoczyli się, żeby obejrzeć uliczną operę pocisków i krwi. Brando raz za razem posłusznie odgrywał scenę, pędząc od stoiska z owocami w stronę swojego bezradnego syna Freda, by uciec prześladowcom, a potem padał na ulicę pośród huku wystrzałów. Każdy jego ruch wywoływał gromki aplauz, mimo że asystent reżysera prosił ludzi, by zaczekali na okrzyk Coppoli „Cięcie!”.

Brando grał pod publikę, wstając z ziemi i zamaszyście się kłaniając. „Myślę, że kiedy słyszał klaszczących ludzi, przypominały mu się czasy, gdy grał w teatrze”, powiedział Nicholas Pileggi z „New York Times

Magazine”, jedyny dziennikarz, który otrzymał zgodę na pojawienie się na planie tamtego kwietniowego dnia w 1971 roku. Pileggi dobrze znał okolicę, ponieważ pisywał o zbrodniach i kontrowersjach w Little Italy od 1956 roku, więc rozpoznał w tłumie dwóch gangsterów. Byli ubrani na sportowo, w koszule rozpięte pod szyją, mieli męską biżuterię i „zachowywali się jak rozentuzjazmowani nastolatkowie”, gdy patrzyli na sceny akcji w wykonaniu filmowych gwiazd. Jednocześnie krytykowali Marlona Brando w roli dona; powtarzali, że woleliby zamiast niego Ernesta Borgnine’a albo Anthony’ego Quinna. Poza tym uważali, że staroświeckie ubranie Marlona Brando nie odzwierciedla efektownego wyglądu dawnych mafijnych przywódców.

– Człowiek o jego pozycji nigdy nie założyłby takiego kapelusza – skomentował jeden z gangsterów. – Wygląda jak dostawca lodu… Powinien mieć sprzączkę od paska wysadzaną brylantami… a także sygnet i spinkę do krawata z brylantami.

Dwaj zabójcy w ich oczach również wyglądali na słabych.

– Trzymają pistolety, jakby to były kwiaty – narzekał jeden z gangsterów.

Ponad tym wszystkim w pobliskiej kawiarni siedział prawdziwy szef mafii, sześćdziesięcioośmioletni Carlo Gambino, dyskretny król nowojorskich gangsterów, na którym Mario Puzo częściowo się wzorował, tworząc postać dona Corleone. Był wprawnym biznesmenem i niekwestionowanym liderem, który – podobnie jak don Corleone – brzydził się handlem narkotykami, częściowo z powodów moralnych, a częściowo dlatego, że federalni mogli łatwo wymusić zeznania na drobnych przestępcach zatrzymanych podczas nalotów narkotykowych. Wszechmocny Gambino jako nastolatek był zabójcą na zlecenie w swoim rodzinnym Palermo na Sycylii, a teraz nieoficjalnie kierował radą donów

kontrolującą działalność włoskiej mafii w całej Ameryce. Był bystry, ostrożny i chociaż władze wielokrotnie usiłowały doprowadzić do jego skazania, w ciągu swojej długiej kariery spędził w więzieniu tylko dwadzieścia dwa miesiące (został aresztowany w 1937 roku).

Siedemnastego dnia zdjęć do *Ojca Chrzestnego* pojawił się w Little Italy w towarzystwie pięciu ochroniarzy oraz swojego brata Paula i zasiadł w kawiarni przy Grand Street, zupełnie jak don, którego grał Marlon Brando, by wysłuchać próśb podwładnych, „gangsterów, zniesławionych ojców i narażonych na deportację mężów… których przyprowadzano kolejno przed jego oblicze z poczekalni w restauracji po drugiej stronie ulicy", napisał Pileggi. Na tym kawiarnianym dworze „był sędzią, którego decyzje ludzie uznawali za prawo".

Pileggi wiedział, gdzie rozsiadł się Gambino, i nie miał wątpliwości, że kiedy ten drobny ciałem, a mimo to potężny człowiek skończy przyjmować petentów, nie oprze się pokusie i pójdzie razem ze wszystkimi oglądać ekipę filmową przy pracy.

„Prawdziwy ojciec chrzestny patrzył na *Ojca Chrzestnego*", napisał Pileggi.

Gangsterzy, którzy krytykowali grę Marlona Brando, ulotnili się, kiedy usłyszeli, że Carlo Gambino zmierza w ich stronę.

– Chryste! Wynosimy się – powiedział jeden z nich.

Z władzą Gambina mogła się równać tylko życzliwość człowieka, którego wpływy dało się odczuć każdego dnia zdjęciowego. Każda nowa dostępna lokalizacja, każdy posłuszny kierowca, każde „nie", które zmieniało się w „tak" – wszystko było sprawką potężnego Joego Colombo. Kiedy ojciec jednego z członków ekipy filmowej dostał zawału i trafił do szpitala, leżał tam samotny i zapomniany, dopóki nie przywieziono kosza pełnego kwiatów i owoców z kartką: „Od państwa Colombo".

„Pacjent nigdy nie spotkał Joego Colombo, ale ten kosz zmienił jego życie w szpitalu”, donosił Pileggi. Lekarze i pielęgniarki zaczęli szczególnie o niego dbać.

Dietetycy przygotowywali mu specjalne posiłki, wydłużono godziny, w których mógł przyjmować gości.

Pacjent, podobnie jak cała ekipa filmowa, został pobłogosławiony. To samo dotyczyło sklepikarzy, właścicieli domów, restauratorów i sąsiadów z Little Italy. *Ojciec Chrzestny* stał się „domowym filmem”, pisał Pileggi.

W południe, gdy słońce było wysoko na niebie, Coppola ogłosił koniec zdjęć, ponieważ nadmiernie słoneczne ujęcia nie pasowałyby do mrocznego filmu. W ten sposób skończyło się osobliwe spotkanie dwóch najgroźniejszych potęg na świecie – filmowców i mafii. Zostali zjednoczeni na kilka godzin, mimo ostrzeżeń Puza, by nie dopuszczać gangsterów na plan.

Teraz uzyskali dostęp, ale to aktorzy na tym skorzystali; wysysali z nich esencję i oddawali ją na ekranie, jednocześnie obnażając ich i wystawiając na światło dzienne, czego nie wytrzyma żaden wampir.

W 1972 roku Michele „Rekin” Sindona, tajemniczy finansista sycylijskiej mafii, który pomógł w zakupie części gruntów należących do wytwórni Paramount, podczas wspólnej kolacji podzielił się swoimi frustracjami z Charliem Bluhdornem i reżyserem Dino De Laurentiisem.

– To wszystko twoja wina, co dzieje się z tym durnym filmem! – wydarł się, jak wspominał Nick Tosches w biografii Sindony *Power on Earth.*

– Mniejsza z nim – rzucił Sindona. – Znam Dina od dawna. To kawał drania. Ale *Ojciec Chrzestny* to twoja sprawka, Charlie.

„Mówiłem szczerze – wspominał później. – Każdy Włoch, który w tym kraju trafi za kratki, dostanie dodatkowe pięć lat do wyroku przez tę głupią bajkę”.

Minął niecały miesiąc od rozpoczęcia zdjęć, a Coppola miał coraz większe zaległości. Nie miał nawet czasu, żeby wziąć udział w ceremonii wręczenia Oscarów, mimo że został nominowany jako współscenarzysta *Pattona* – i wygrał.

„Napięta atmosfera. Bardzo napięta – donosił z planu Robert Duvall. – To pewnie przychodzi z góry. Presja, pieniądze i wielkość tak działają. Ten film powinno się nakręcić z nieznanymi nowojorskimi aktorami, niskim budżetem i bez nacisków wielkiej wytwórni”.

Coppola czuł się oblężony. Jack Ballard „koniecznie chciał się go pozbyć i ocalić film”, wspominał Gray Frederickson. Podczas coraz częstszych i coraz bardziej krytycznych rozmów telefonicznych z kierownictwem Paramount na Zachodnim Wybrzeżu Ballard przekonywał, że filmu nie da się ocalić, i wytwórnia podobno już rozmawiała z innymi reżyserami. „Za każdym razem, gdy wysyłał codzienne raporty, dołączał listę wpadek Francisa”, opowiadał Frederickson i wymieniał Arama Avakiana, montażystę filmu, jako potencjalne zastępstwo za Coppolę.

Raporty dotyczące pierwszych scen nakręconych z Marlonem Brando były szczególnie krytyczne. Szefowie wytwórni po raz pierwszy mieli okazję sprawdzić, czy ryzyko się opłaciło. Zasiedli w salach projekcyjnych na obu wybrzeżach. Przygasły światła i nakręcone sceny pojawiły się na ekranie. Nie wyglądało to najlepiej: Brando bełkotał. James Caan pomylił kluczową kwestię.

W Los Angeles Bob Evans i Peter Bart wymienili spojrzenia. Czyżby mieli na nosie ciemne okulary? Nie mieli. Ciemność była oczywiście zamierzonym efektem, na którym zależało operatorowi Gordonowi

Willisowi, nazywanemu księciem ciemności. Film miał wyglądać jak „wyzute z barw zdjęcie w gazecie”.

Ale według kierownictwa Paramount wyglądało to po prostu źle. Co więcej, Brando głaskał bezpańskiego kota, który przypałętał się na plan i trafił do filmu. Kot głośno mruczał do mikrofonu przytwierdzonego do koszuli aktora.

– Nie rozumiem Brando i nie widzę aktorów – powiedział Evans Bartowi.

„Brando nosił w ustach wkładkę i niezrozumiale mamrotał, a planu w ogóle nie było widać – opowiadał Frederickson. – Dlatego uznali, że ten film to katastrofa”.

Za sprawą bełkotania Marlona i niedostatecznego oświetlenia przesłane materiały uznano za „nie do przyjęcia”, pisał Ira Zuckerman. „Nowi aktorzy także rozczarowują. Zwroty akcji są albo nieobecne, albo odegrane niedbale. Brando za mało gra; jego manieryzmy nie sprawdzają się i wygląda groteskowo podczas zbliżeń… Wszyscy zadają sobie pytanie, czy tę scenę da się ocalić w montażu”.

Ballard przekazywał wszystkie te złe wiadomości Evansowi i wytwórni. „Nienawidzili nas – wspominał Frederickson. – Irytowało ich, że wydali sto tysięcy dolarów na gabinet dona Corleone. Irytowało ich, że wydali dziesięć tysięcy na samo biurko”. Przywykli do barwnych filmów z Rockiem Hudsonem i Doris Day, tymczasem ten obraz był mroczny i ponury, a oni nawet nie widzieli dokładnie planu filmowego, na który wyłożyli tyle pieniędzy, ani biurka za dziesięć tysięcy”.

Coppola czuł się zagubiony. „Byli przekonani, że to najgorszy film w historii, a ja jestem najgorszym reżyserem”. Do tego był wyczerpany i nie mógł spać. Po jednym z pokazów przyjechał lekarz, żeby zbadać wycieńczonego reżysera, i przepisał mu tabletki nasenne.

– Skoro zależało ci na takim przesadzonym mrocznym klimacie, to dlaczego nas na to nie przygotowałeś? – spytał Peter Bart. – Jestem po twojej stronie, uprzedziłbym jednak kolegów.

– Pracuję nad tym – odparł Coppola. – Willis to dupek.

– Ale to twój dupek – zauważył Bart. – Sam go zatrudniłeś. Porozmawiaj z ludźmi, Francis. To nie jest czas na ponure myśli, tylko na bycie przywódcą.

– Będzie lepiej – zapewnił Coppola.

Lecz było coraz gorzej.

„Coppola pracuje niestrudzenie jak maszyna, bez powodu domagając się wielu powtórek każdego ujęcia, mimo że niczym się od siebie nie różnią”, pisał Zuckerman.

„Jest bardzo niepewny – donosił jeden z członków ekipy. – Nie wie, czego chce ani jak ma to osiągnąć. To będzie koszmarny film!”

„Pracowałem przy wielu filmach, ale ten jest wyjątkowo trudny”, przyznał dźwiękowiec Chris Newman. Porównywał pracę na planie *Ojca Chrzestnego* z innymi swoimi filmami, które były kręcone w terminie i bez przekroczenia budżetu, dzięki czemu ekipa „dostawała od producenta sowity dodatek”.

O *Ojcu Chrzestnym* Newman powiedział: „Myślę, że czekają nas poważne kłopoty”.

„Duvall podejrzewał, że inny reżyser już jest na planie i tylko czeka, aż Coppola zostanie zwolniony”, pisał Harlan Lebo w *The Godfather Legacy*. „Gdyby Francis został wylany, od razu zabrałby się do pracy”.

Pacino również był przekonany, że lada dzień straci angaż.

„Francisowi Coppoli… jako jedynemu zależało, żebym zagrał w *Ojcu Chrzestnym*. Nikt inny mnie nie chciał. Zamierzali mnie zwolnić”.

Aż w końcu pojawił się dobry omen w postaci spadającego liścia. Stało się to podczas kręcenia sceny wesela, w której Pacino i Keaton po raz pierwszy pojawiają się razem. Pacino zauważył, że Marlon Brando ich obserwuje.

Nagle pojedynczy liść spadł z drzewa na ramię Ala Pacino.

„Wziąłem go do ręki i coś z nim zrobiłem – opowiadał Pacino. – Po skończonej scenie Marlon podszedł do mnie, nachylił się i powiedział, że podobało mu się to, co zrobiłem z liściem”.

Radość nie trwała długo. „Co dalej?”, zastanawiali się pewnego wieczoru Pacino i Keaton. Nie pamiętali, które z nich zadało to pytanie, ponieważ oboje byli kompletnie pijani po nakręceniu wyjątkowo trudnej sceny. „Tak się nawaliliśmy po scenie wesela, że leżeliśmy na podłodze”, opowiadał Pacino. Wspólnie stwierdzili: „Już po nas. To koniec. To najgorszy film w historii”.

Podczas jednego z nerwowych dni zdjęciowych w studiu Filmways Coppola udał się do toalety. Kiedy siedział na sedesie w kabinie, do środka weszli dwaj członkowie ekipy i zaczęli mieszać film z błotem. Reżyser podniósł stopy z podłogi, żeby nie rozpoznali go po butach.

– Gdzie oni znaleźli tego Coppolę? Cały ten film to kupa gówna, a ten dupek nie wie, co robi – powiedział jeden z mężczyzn.

Takie opinie coraz częściej pojawiały się wśród aktorów i innych członków ekipy. „Marlon Brando się skończył, Al Pacino jest nikim, Talia Shire to jego siostra – wyliczał jeden z asystentów produkcji. – Kiedy poskładało się to wszystko do kupy, człowiek zaczynał się zastanawiać: co ten Francis, do diabła, wyprawia?”

Coppola już pogodził się z myślą, że zostanie zwolniony. „Wyrzucali mnie co tydzień”, wspominał. Ale nie przerywał pracy, dopóki jego przeciwnicy nie stali się tak liczni, że nie dało się ich dłużej ignorować.

„W studiu było pełno szczurów”, powiedział Al Ruddy.

Mówił o Filmways, gdzie rzeczywiście biegały szczury i polował na nie kot, którego Marlon Brando głaszcze w otwierającej scenie filmu.

Ale chodziło mu również o zdrajców, którzy postanowili pozbyć się Coppoli.

Wkrótce niesubordynacja dotyczyła także osób, które reżyser uważał za swoich sojuszników, wliczając w to montażystę Arama Avakiana, jednego z jego najbliższych doradców i przyjaciół.

Avakian był wybitnie wykwalifikowany: o trzydzieści lat starszy od Coppoli, wykształcony w prywatnej szkole Horace Mann, a następnie na Uniwersytecie Yale i na Sorbonie w Paryżu. Skutecznie pomagał Coppoli w pracy nad *Jesteś już mężczyzną*, a ostatnio wyreżyserował *End of the Road*. Coppola podziwiał go, szanował i „traktował niemal jak starszego brata”. A kiedy Avakian poprosił go, żeby zatrudnił kilku jego przyjaciół przy *Ojcu Chrzestnym*, Coppola się zgodził. W ten sposób do ekipy trafił między innymi operator Gordon Willis. „Wziąłem na swojego asystenta jego asystenta [Steve’a Kestena], a innym członkom ekipy Avakiana przydzieliłem rozmaite funkcje. Nie wiedziałem, że spiskowali za moimi plecami, żeby zastąpić mnie Aramem”.

Pierwsze oznaki niezadowolenia ze strony Avakiana dotarły nie do Francisa, lecz do jego żony Eleanor. Pewnego wieczoru małżonkowie wybrali się razem z Avakianem na kolację. Kiedy Francis odszedł od stolika, żeby udać się do toalety, Avakian oznajmił ze zmartwioną miną: „Z tego filmu nic nie będzie”. Eleanor, która uważała go za człowieka o dużym doświadczeniu i autorytecie, czuła, że przekazuje jej „słowa mądrości”.

„Miałam wrażenie, że powinnam kazać Francisowi zrezygnować. Aram był bardzo zniechęcony, a ja mu wierzyłam”.

Bardziej jednak wierzyła we Francisa Coppolę. „Z pewnością czasami był bardzo sfrustrowany i zniechęcony, ale miał wizję tego filmu i niezachwianą determinację”, wspominała.

Avakian miał problemy z montażem sceny, w której Michael zabija Sollozza i McCluskeya w restauracji. Ostateczny efekt był genialny i przypominał kubistyczny obraz, lecz Avakian rwał włosy z głowy podczas pracy. „Ku mojemu zaskoczeniu Ballard ogłosił nam, że Coppola nie daje sobie rady i Aram Avakian, montażysta, ma zostać nowym reżyserem”, napisał Peter Bart w książce *Infamous Players* i dodał, że Ruddy go ostrzegał, że Avakian „kręci się potajemnie wokół Ballarda”.

A potem, w środku nocy w połowie kwietnia 1971 roku, zadzwonił jeden z trzydziestu dwóch telefonów w Woodland, domu Roberta Evansa. To był czerwony aparat, zarezerwowany na sytuacje kryzysowe. Evans jak zwykle zajmował się mnóstwem spraw jednocześnie – żoną, Ali MacGraw, ich trzymiesięcznym synkiem Joshuą, kilkunastoma innymi filmami wytwórni Paramount, które znajdowały się w różnych stadiach produkcji – i ze wszystkimi wiązały się jakieś problemy i sytuacje awaryjne. Przebywał w Nowym Jorku podczas pierwszego tygodnia zdjęć, a teraz wreszcie wrócił do domu i miał nadzieję na odrobinę odpoczynku.

Wtedy otrzymał wieści z Nowego Jorku.

– Evans, mamy problem… To się nie trzyma kupy – usłyszał.

– Połączcie mnie z Aramem – zażądał.

– Bob, poszczególne ujęcia wyglądają świetnie – powiedział mu Avakian. – Nawet Kubrick nie miał lepszych scen, ale dopasowanie ich do siebie przypomina rozwiązywanie chińskiej układanki. Spędziliśmy dwa dni w restauracji z Alem Pacino, Sterlingiem Haydenem i Alem Lettierim.

Każde ujęcie było znakomite, tylko że nic do siebie nie pasuje. Ten skurwiel nie ma pojęcia o ciągłości akcji.

Niestrawność zmieniła się w zgagę, pomyślał Evans.

– Każdy dzień zdjęć to kolejne pieniądze wyrzucone w błoto – dodał Avakian.

– Daj Ballarda do telefonu – rzucił Evans.

Cerber na usługach wytwórni nie patyczkował się. „Ballard jeszcze ostrzej skrytykował niekompetencję Coppoli".

Na planie filmowym plotki szybko się roznoszą. Kiedy wyszło na jaw, że niektórzy z członków ekipy produkcyjnej dążą do wymiany reżysera i przy okazji chcą załatwić angaże swoim znajomym, Coppola musiał działać szybko. Wiedział, że wytwórnie rzadko zwalniają reżyserów w ciągu tygodnia roboczego, ponieważ taka zmiana oznaczała stratę co najmniej dwóch dni zdjęciowych. „Zawsze czekają do weekendu", powiedział. Zwolnienie reżysera w piątek daje jego następcy cały weekend na przygotowanie.

„Dlatego podjąłem ryzyko", wspominał Coppola.

Policzył spiskowców: było ich sześciu, wliczając Avakiana.

„Zwolniłem ich wszystkich w środę. Nie mogli w to uwierzyć i pytali o powód. Odpowiedziałem, że jestem reżyserem, a oni mają się wynosić".

Później Coppola dodał: „Jestem przekonany, że Aram Avakian nie uczestniczył w planowanym przewrocie".

To pierwszy asystent reżysera, Steve Kesten, oraz kilka osób, które ten osobiście zatrudnił, „planowali, że wymienią mnie na Arama. Bardzo podziwiałem Arama Avakiana i czułem, że niesłusznie jest łączony z Kestenem, z którym pracował przy filmie *End of the Road*".

Jak zawsze jest też druga strona tej historii. Przedstawił ją po latach Peter Bart:

Był w siedzibie Paramount Pictures w Los Angeles, gdy dowiedział się o „spisku Jacka Ballarda i Steve'a Kestena", jak to określił. Tak bardzo chcieli wymienić Coppolę, że „składali [a dokładnie Kesten] konkretne propozycje innym reżyserom, na przykład [Elii] Kazanowi".

Bart wparował do gabinetu Evansa, przerywając zebranie.

– Wiesz o tych propozycjach? – spytał.

Evans nie wiedział, a kiedy poznał prawdę, jego przystojna twarz poczerwieniała.

„Był równie wściekły jak ja – wspominał Bart. – Obaj wierzyliśmy w projekt Francisa, który odzwierciedlał jego rosnącą pewność siebie".

– Musisz porozmawiać z Francisem – powiedział Bart. – Zadzwoń do niego, póki jesteśmy razem.

Evans posłuchał. Kiedy przewrót został zdławiony, Coppola wrócił do pracy nad filmem.

Wysłał kolejne materiały do wytwórni na Zachodnim Wybrzeżu. Evans spędził cały weekend w montażowni, oglądając każdą klatkę. Obserwował oszałamiającą metamorfozę Marlona Brando w dona Corleone i rozumiał jego bełkotliwą mowę. Widział, jak Al Pacino przemienia się ze studenta o twarzy aniołka w bezlitosnego zabójcę we włoskiej restauracji.

Ten film nie był dobry.

Był, kurwa, genialny!

Robert Evans nie mógł temu zaprzeczyć. Nie przepadał za Francisem Coppolą, ale uwielbiał filmy, a teraz otrzymał dowód, że *Ojciec Chrzestny* może być wybitnym dziełem. Scena, w której Michael Corleone zabija w restauracji Sollozza i McCluskeya, uratowała angaż Coppoli i Ala Pacino, a ostatecznie ocaliła film. „Zatrzymali mnie po zobaczeniu tej sceny – wspominał Pacino i dodawał, że to zabójstwo było jego

odrodzeniem. – Chcieli, żebym dowiódł swojej wartości, a ja zrobiłem to, zabijając dwóch mężczyzn”.

Nawet Huragan Charlie Bluhdorn był zachwycony.

– Widziałem tamte sceny i są doskonałe – powiedział Coppoli. – Chciałbym, żebyś zjadł dziś ze mną kolację.

Coppola przyprowadził ze sobą ojca, a Bluhdorn zabrał ich do swojej ulubionej nowojorskiej restauracji, The Palm, na steki i homary. Tam filmowy magnat objął ramieniem udręczonego reżysera, który właśnie został jego cudownym dzieckiem, i powiedział:

– Jesteś wielki.

Coppola zapamiętał to tak:

> Wtedy postanowił, że jednak zatrzymają tego nieudacznika. A skoro tak, to musieli mnie jakoś podbudować. Dotychczas mnie poniżali, teraz zjedliśmy wystawną kolację w The Palm i nagle Charlie Bluhdorn został moim najlepszym przyjacielem.

Podczas tej kolacji, a także kolejnych spotkań Bluhdorn w zaufaniu opowiadał Coppoli o Michele Sindonie, skandalu w banku watykańskim i innych mrocznych historiach. „Stopniowo dowiadywałem się tych rzeczy z ust Charliego”, powiedział Coppola. Oczywiście Bluhdorn nie chciał, żeby te rozmowy trafiły do filmu. „Ale kilkanaście lat po jego przedwczesnej śmierci, gdy wytwórnia Paramount zaproponowała mi nakręcenie trzeciej części, powróciło do mnie wszystko, co wtedy mówił Charlie”.

Podczas premiery *Ojca Chrzestnego III* w Boże Narodzenie w 1990 roku widzowie mogli zobaczyć skutek tamtych rozmów, ponieważ w filmie Michael Corleone miał do czynienia ze spółką, która częściowo należała do Watykanu, a której nazwa, International Immobiliare, dziwnie przypominała nazwę tej, w której głównym udziałowcem był Sindona.

„Nie wiem, po co mi o tym wszystkim opowiadał – wspominał Coppola. – Na pewno nie sądził, że umieszczę to w filmie, ani tego nie chciał”.

Wkrótce po wspólnej kolacji Coppoli z Charliem Bluhdornem przyszła kolej na następne zabójstwo.

Tym razem ofiarą miał być Paulie Gatto, który sprzedał dona. Peter Clemenza otrzymał rozkaz, by go zabić. „Paulie był jego protegowanym – napisał Puzo w *Ojcu Chrzestnym*. – [Clemenza] pomagał mu się wykazać… Paulie zdradził nie tylko Rodzinę, zdradził też swojego *padrone*, Petera Clemenzę. Za ten brak szacunku należało mu odpłacić”.

Clemenza polecił Pauliemu Gatto, by odebrał go z domu swoim prywatnym samochodem, i wspólnie mieli załatwić kilka spraw. Tymczasem planował jego egzekucję. Jak pisał Puzo w powieści:

> Z Pauliem trzeba było zachować ostrożność, ten człowiek był jak szczur, mógł zwęszyć niebezpieczeństwo. A teraz, oczywiście, chociaż jest taki chojrak, musi robić w portki, ponieważ stary wyżył. Będzie płochliwy jak osioł mający mrówki w tyłku.

W swoich zapiskach Coppola zanotował:

> Przed domem Clemenzy jest ładnie. Potem widzimy całą dzielnicę. Jest tam trochę jak na Long Island: dzieciaki bawią się na ulicy. Typowe przedmieścia. Clemenza, dobry sąsiad. Może karci Pauliego za nieostrożność, kiedy cofają samochodem między bawiącymi się dziećmi. Ponownie: Rodzina i Biznes.

Przede wszystkim rodzina, zawsze rodzina.

– Nie zapomnij o cannoli! – woła żona Clemenzy, którą gra Ardell Sheridan, wkrótce żona Castellana w prawdziwym życiu. Potem posyła mu czułego buziaka.

– Tak, tak – rzuca Clemenza lekceważąco.

Aktorzy pojechali na opuszczony odcinek drogi numer 4 w New Jersey, gdzie Coppola czekał z ekipą filmową i ciemnym packardem z 1940 roku. W oddali wyraźnie było widać Statuę Wolności, która wznosiła pochodnię wysoko ponad złotą bramą prowadzącą do Ameryki. Ale była zwrócona plecami do grupki miotanych przez burzę mafijnych szczurów, które właśnie miały zabić jednego ze swoich i zostawić jego ciało na tej zarośniętej ślepej drodze.

– Johnny, usłyszysz trzy strzały… bam, bam, bam… i upadniesz na kierownicę – poinstruował Coppola Johnny'ego Martino, który grał Pauliego i właśnie usiadł za kierownicą.

Coppola włożył mu kapelusz na głowę i powiedział, że kiedy zawoła „Akcja!", ten ma pociągnąć za linkę przytwierdzoną do kapelusza; wtedy nakrycie głowy spadnie i zdetonuje mały ładunek pełen krwi, która spłynie mu po twarzy.

– Wypij trochę czerwonego płynu, niech wypływa ci z ust – dodał Coppola.

Potem ktoś wślizgnął się na tylne siedzenie. „Jakiś starszy gość z karabinem kalibru dwadzieścia dwa", wspominał Martino.

– Co pan robi? – spytał Martino nieznajomego.

– Zrobię trzy dziury po kulach w szybie obok pańskiej głowy – odpowiedział mężczyzna.

– Co takiego?

Mężczyzna powiedział, że nie ma się czym martwić: jest zawodowym strzelcem, a ostatnio zajmował się balistyką na planie *Bonnie i Clyde'a*. Pocisk miał minąć głowę o co najmniej dziesięć centymetrów.

Martino zawołał Coppolę.

– Johnny, co się dzieje? – spytał reżyser.

– Ten facet z karabinem – odparł Martino.

– Nie przejmuj się, jest naprawdę dobry – uspokoił go Coppola. – Akcja!

Wszystko poszło jak po maśle. Castellano w roli Clemenzy wysiada z samochodu, żeby się wysikać. Rocco, zabójca na tylnym siedzeniu, celuje z atrapy pistoletu w głowę Pauliego Gatto. Rozlegają się trzy głośne wystrzały i pociski z karabinu dziurawią szybę. Clemenza na chwilę podnosi wzrok i obraca głowę. Martwy Gatto leży na kierownicy.

Clemenza zapina spodnie i wraca do samochodu. A potem Richard Castellano, który miał za sobą dziesięć lat doświadczeń aktorskich na scenie i ekranie, wypowiada kwestię, którą Coppola napisał dla niego w scenariuszu:

– Zostaw broń.

Pistolet, razem ze zwłokami Pauliego Gatto, miał zostać jako ostrzeżenie dla tych, którzy zdradzili rodzinę Corleone albo zamierzali to zrobić w przyszłości. „Przed sprawiedliwością dona nie ma ucieczki”, zapisał Coppola w swoim notatniku. Dwaj zabójcy przygotowują się do opuszczenia miejsca zbrodni.

Wtedy, chociaż nie ma tego w powieści Puza ani w scenariuszu Coppoli, Castellano przypomina sobie, o co prosiła go żona, i dodaje słowa, które wkrótce miały się stać sławne:

– Weź cannoli.

Rocco, cyngiel Clemenzy, zabiera z tylnego siedzenia małe białe pudełko z piekarni, a jego szef chwyta sznurek pulchnymi dłońmi.

Na planie nikt nie bił brawa ani nawet nie zwrócił na to większej uwagi.

Być może nikt wtedy nie zdawał sobie sprawy z tego, co się stało: że Richard Castellano zaimprowizował jedną z najczęściej cytowanych filmowych kwestii wszech czasów.

„Zostaw broń. Weź cannoli”.

W tych słowach zawarło się wszystko: żona, dzieci, ojcowie, matki, kuchnie, rodziny, jedzenie i to, do czego mężczyźni byli zdolni, by je zdobyć. Owszem, chodziło o broń, ale bardziej o cannoli. O statuę, która stoi w oddali, zwrócona plecami do sceny zbrodni. O kraj, który odwrócił się od tych ludzi, i tylko Ojciec Chrzestny był w stanie zapewnić im sprawiedliwość, pracę i godność.

A przede wszystkim chodziło o rodzinę.

„Jest tylko jedno wyjaśnienie, dlaczego ten film odniósł taki sukces – powiedział Al Ruddy kilkadziesiąt lat później. – To chyba najwybitniejszy film rodzinny w historii”.

Anthony Puzo odniósł się do tej kwestii, gdy pisał o swoim ojcu:

> Uważał, że nikt nie przywiązuje takiej wagi do wartości rodzinnych jak Włosi. To dlatego tak dobrze czuli się w mafii. Często mawiał, że *Ojciec Chrzestny* tak naprawdę jest pokrzepiającą opowieścią o rodzinie wyznającej solidne wartości.

12
BADA BING!

To było nietypowe miejsce dla obsady dużego filmu: podmiejski pięciopokojowy dom z czerwonej cegły w Fort Lee w New Jersey. Ale właśnie tutaj pewnego wieczoru ekipa Ojca Chrzestnego w poszukiwaniu inspiracji zanurzyła się w życiu rodziny rodem z powieści Maria Puzo. Tylko że to nie była fikcja. Dom należał do słynnego capo rodziny przestępczej Genovese, Pasquale „Patsy'ego Ryana" Ebolego, który zaprosił całą obsadę filmu na domowy posiłek.

Producent Al Ruddy, który stał się łącznikiem między filmowcami a mafią, już wcześniej odwiedził dom Ebolego. Z kolei Pacino któregoś wieczoru przyjechał tutaj taksówką – był tak spłukany, że rodzina musiała za nią zapłacić – żeby zjeść kolację, makaron z sosem z małży, i nauczyć się posługiwać pistoletem.

Tym razem wspólną kolację zaaranżował Al Lettieri, aktor, który wcielił się w rolę Virgila „Turka" Sollozzo. Prywatnie był bratem Jean, żony Patsy'ego Ebolego.

– Może przyprowadzę część obsady na kolację? – zaproponował Lettieri.

Eboli zgodził się; w końcu to jego brat, Thomas „Tommy Ryan" Eboli, który po aresztowaniu Vita Genovese awansował z nadzorcy w dokach West Side na Manhattanie na przywódcę rodziny, pozwolił Lettieriemu

zaangażować się w ten film. Być może Patsy Eboli uznał, że nie powinien być tego wieczoru w domu – federalni jak zwykle prowadzili obserwację z samochodu zaparkowanego przy ulicy. Jego żona przygotowała swoje słynne włoskie przysmaki, zastawiła stół, wypełniła barek i czekała na przybycie gwiazd filmu.

O dziewiętnastej rozległ się dźwięk dzwonka do drzwi i oto przybyli: Marlon Brando, James Caan, Morgana King (piosenkarka jazzowa, którą Lettieri zaproponował do roli żony dona Corleone), Gianni Russo, Al Lettieri i Al Ruddy. Wszyscy zeszli na dół do salonu, gdzie zastawiono stół obok stołu bilardowego i barku. Zagrała muzyka, podano drinki i przyjęcie się rozpoczęło.

Jean Eboli przygotowała wspaniałą kolację. Jej córka Gio krążyła między kuchnią a salonem, podając jedzenie i wino, podczas gdy obsada filmu zapoznawała się z rodziną Ebolich. Brando zabrał się do pałaszowania bakłażanów z parmezanem z takim zapałem, że oliwa spływała mu po brodzie. „Jean, to najlepsze bakłażany, jakie jadłem!”, wykrzyknął do gospodyni. James Caan tańczył z Gio i wszyscy rozkoszowali się prawdziwą wersją fantazji, którą odgrywali na ekranie.

Tamtego wieczoru w domu Ebolich królowały światło i śmiech, ale wkrótce miały w nim zagościć ciemność i krew. Rok po tej kolacji, o pierwszej w nocy szesnastego lipca 1972 roku, Tommy Eboli został znaleziony martwy na ulicy w Brooklynie, z głową i szyją przeszytymi pięcioma pociskami. Kariera jego brata Patsy’ego zakończyła się w 1976 roku w jeszcze bardziej tajemniczych okolicznościach: zniknął, pozostawiając rachunek za długoterminowy parking na lotnisku Kennedy’ego, gdzie znaleziono jego porzuconego cadillaca z kluczykami w schowku.

Wieczór zbliżał się do końca. James Caan dołączył do Marlona Brando, który siedział na schodach prowadzących do salonu. Pod wpływem wina, jedzenia i gościnności Ebolich wszystkim udzieliła się atmosfera serdeczności.

– Jimmy, gdybyś mógł mieć jedno życzenie, to o co byś poprosił? – spytał Brando charakterystycznym chrapliwym głosem.

– Jezu, daj mi się zastanowić – odparł Caan. Siedział w domu Patsy'ego Ebolego i grał jedną z głównych ról w filmie Paramount Pictures, więc wydawało mu się, że ma wszystko, a zarazem nic. – Chyba o miłość.

Brando z uśmiechem popatrzył na partnera z planu.

– Tak, ja też – odpowiedział, po czym szybko dodał: – Tylko nie mów tego mojej żonie.

Byli zakochani w mafiosach. W ich działaniach, historii, zbrodniach, a przede wszystkim w ich sposobie poruszania się. A nikt nie kochał ich bardziej niż amerykański aktor żydowskiego pochodzenia, który chyba najbardziej przekonująco ze wszystkich wcielił się we włoskiego gangstera.

James Caan grał dumnego, upartego i wybuchowego Sonny'ego Corleone.

„Kurwa, jaka transformacja?! – skomentował później swoją rolę, za którą dostał trzydzieści pięć tysięcy dolarów i z którą już zawsze miał być kojarzony. – Przecież wychowałem się w tamtej okolicy".

Wspomnianą okolicą było Sunnyside w Queens, a James był rzadkością: syn sprzedawcy mięsa, który został sławnym aktorem. „Z mojej dzielnicy wyszło niewielu tancerzy, piosenkarzy czy aktorów. Za to mnóstwo barmanów, listonoszy i złodziei".

Nauczył się dumnego kroku i zuchwałości, obserwując gangsterów, którzy zawsze dotykali się wzajemnie tak, jakby byli bogami dotykającymi złota. W wywiadach dla prasy Caan mówił:

> Niesamowicie się poruszali. Obserwowałem, jak się zachowują, gdy są razem, a także wobec dziewczyn i żon. To niewiarygodne, jaką czułość sobie okazują. Wciąż wzajemnie na siebie oddziałują. Wznoszą toasty – *cent'anni*, *salute a nostra* – i mają mnóstwo cudownych nawyków ze Starego Świata, mimo że urodzili się tutaj i nawet nie mówią po włosku.

Po zdobyciu roli Sonny'ego Caan zaczął rozwijać swoją postać, bawiąc z chłopakami (których nazywał „rewolwerowcami") w Copacabanie – legendarnym nowojorskim klubie nocnym, gdzie Joe Gallo spędził ostatnie godziny życia, świętując swoje urodziny, zanim zastrzelono go przed restauracją Umbertos Clam House – i innych miejscach, w których można było znaleźć gangsterów. Caan zbudował postać Sonny'ego od zera. W sklepie z odzieżą używaną kupił za dziesięć dolarów dwukolorowe buty, tak ciasne, że czuł ból podczas chodzenia, i ćwiczył dumny, pewny siebie, uwodzicielski krok człowieka, który, jak pisał Puzo, „serce ma równie wielkie jak przyrodzenie".

Wrócił do Queens, gdzie się wychował, i spędzał czas z ludźmi, których znał od lat. Część z nich miała powiązania z mafią. Caan z rozkoszą zanurzał się w materiale źródłowym. „Jimmy Caan prowadza się z mafiosami na Wschodnim Wybrzeżu i kowbojami na Zachodzie", opowiadał z podziwem Robert Duvall.

„Miałem sporo przyjaciół – przyznał Caan. – Nie pochwalam przestępstw i nie wiem, jakich niegodziwości dopuścili się ci ludzie, ale na pewno nie byli szewcami ani bankierami".

Wkrótce zaczął się obracać w towarzystwie mafijnej śmietanki, wliczając Carmine „Węża" Persico, capo rodziny Colombo, który otrzymał

ksywę (podobno jej nienawidził), gdy zdradził rodzinę Gallo. Persico zasłynął tym, że sam bronił się przed sądem podczas procesu, który skończył się dla niego wyrokiem stu trzydziestu dziewięciu lat więzienia za oszustwa, planowanie zabójstwa i dowodzenie grupą przestępczą; władze twierdziły jednak, że nawet za kratami więzienia federalnego wciąż miał wielkie wpływy.

„Wcześniej też znałem kilku z tych gości, ale naprawdę dobrze poznałem ich dopiero podczas kręcenia *Ojca Chrzestnego*”, opowiadał Caan.

„Nie uczyłem się od Carmine – wyznał przed śmiercią Persica w 2019 roku. – Owszem, byłby świetnym wzorem do naśladowania, ale jest za kratkami. Nawet jeśli kiedyś powróci jako żaba, będzie musiał odsiedzieć resztę wyroku”.

James Caan wzorował się na kimś innym, jednym z „najserdeczniejszych przyjaciół, niejakim Andrew Russo”.

Chodziło mu o Andrew „Miazgę” Russo, kuzyna Carmine Persico, bossa rodziny Colombo. Caana łączyły z Andrew niemal rodzinne więzi. Jak opowiadał Caan:

> To niezwykle serdeczni ludzie, którzy zrobiliby dla mnie wszystko, zresztą z wzajemnością. Byłem na ślubie jego córki, a potem w gazecie pojawiło się moje zdjęcie, zupełnie jakbym był Sonnym Corleone. Co, u diabła? Nie wiem, co Andrew zrobił albo czego nie zrobił, ale prasa okrzyknęła go „wielkim bossem”. Czy to prawda? Wiem tylko, że jeśli dzieje się ze mną coś złego albo jestem chory, Andrew dzwoni do mnie jako pierwszy, i odwrotnie. Jesteśmy ze sobą blisko od lat, ale nigdy o nic mnie nie prosił.

Wkrótce zaczął tak często spędzać czas z prawdziwymi gangsterami, że tajni agenci, którzy nie wiedzieli, że jest aktorem, uznali go za „kolejnego

cyngla, który piął się w mafijnej hierarchii”, napisał Nicholas Pileggi w „New York Timesie”.

Caan potrafił idealnie naśladować ich sposób mówienia i manieryzmy. „Jeden z tych gości zawsze mówił do wszystkich, jakby znajdowali się po drugiej stronie pokoju, nawet jeśli siedzieli tuż obok – cytuje Caana Peter Cowie w książce *The Godfather Book*. – Postanowiłem się na nim wzorować”.

Robił to tak przekonująco, że czasami zatracał się w roli. Kiedy wracał do domu, żeby zjeść kolację z rodzicami, wołał: „Mamo, podaj, kurwa, sól! – A potem przepraszał: – Jezu, co ja powiedziałem? Tak mi przykro!”.

Głos i sposób poruszania się nie stanowiły problemu.

> Można je podpatrzeć i naśladować. Ale ich język to co innego. Mają własny uliczny żargon. To nie jest ani włoski, ani angielski. Jeden gość, kiedy chciał powiedzieć, że ktoś, kogo znali, został zabity, układał palce w kształt pistoletów i celował w ziemię. Potem wołał: „Baba da BOOM!” i wszyscy się śmiali.

Zapamiętał to zawołanie i później miał je wykorzystać w wielkim stylu.

Ale na początku James Caan, młody gwiazdor, utknął na amen.

Kręcili kluczową scenę w firmie importującej oliwę. „Budynek przy Mott Street 128, w sercu Little Italy – pisał Ira Zuckerman. – Ciemne mahoniowe ściany i ścianki działowe, dzięki którym wnętrze wygląda cudownie autentycznie”. Ale mimo tej autentyczności zdjęcia nie szły najlepiej i ekipa „w każdym tygodniu pracy ma średnio dwa dni opóźnienia. Ludzie uważają, że Coppola robi więcej ujęć, niż to jest konieczne”, odnotował Zuckerman.

Jedna z kwestii odzwierciedlała te problemy.

Caan utknął w scenie, w której Sonny przerywa donowi podczas spotkania dotyczącego ewentualnego wejścia w biznes narkotykowy

z Sollozzem. Ta kwestia miała doprowadzić do wszystkiego, co się stało potem – postrzelenia dona, zabicia Sollozza i McCluskeya, wygnania Michaela na Sycylii – ale Caan wypowiadał ją tak nieprzekonująco, że potrzebne były powtórki. „Jedyna kwestia Caana, bardzo ważna, jest bezbarwna i nie daje pożądanego efektu w żadnym z ujęć”, pisał Zuckerman.

Problematyczna kwestia pada po tym, jak don Corleone odrzuca propozycję Sollozza. Vito odpowiada cicho i serdecznie, ale wtedy jego narwany syn rzuca:

– Oni byliby gwarantem naszej inwestycji?

Ta kwestia miała być iskrą, która rozpęta późniejszą pożogę, dlatego musiała być wypowiedziana z odpowiednią mocą.

„Czułem się zagubiony – przyznał Caan. – Nie mogłem znaleźć żadnego punktu zaczepienia”.

Przez wiele dni bezskutecznie szukał rozwiązania. Pewnego wieczoru, gdy patrzył na siebie w lustrze, doznał olśnienia.

> Goliłem się przed kolacją i z jakiegoś powodu przyszedł mi do głowy Don Rickles [komik znany z gwałtownych obraźliwych monologów]. Znałem Ricklesa. Ktoś nade mną czuwał i podsunął mi tę myśl: zachowuj się jak Rickles, który może powiedzieć i zrobić wszystko.

Następnego dnia rano zdołał odnaleźć właściwy ton dla Sonny’ego.

– Oni byliby gwarantem naszej inwestycji? – wyrzucił z siebie pośpiesznie, łącząc styl Ricklesa z mafijną brawurą i wznosząc swoją postać na nowy poziom.

„Od tamtej chwili żartowałem sobie ze wszystkich – wspominał Caan. – Powiedziałem Ruddy’emu: »Masz kupę kasy, może byś wyczyścił te pieprzone ciuchy. Od tygodnia chodzisz w tym samym swetrze!«”.

Wkrótce potem, podczas nagrywania sceny po zamachu na Ojca Chrzestnego, podświadomość Caana podsunęła mu nową kwestię. Akurat był w gabinecie dona Corleone, bardzo męskim i urządzonym w ciemnym drewnie, zaprojektowanym przez Deana Tavoularisa jako święte miejsce. Don jest bliski śmierci, a jego dziedzic, Sonny, krąży po pokoju jak tygrys w klatce, podczas gdy wszyscy wokół rozmawiają o odwecie.

– Chcą się ze mną spotkać – mówi Michael, a następnie przedstawia plan: umówmy się z Sollozzem i McCluskeyem. – Upierajmy się, żeby to było miejsce publiczne… bar, restauracja… gdzieś, gdzie są ludzie, żebym czuł się bezpieczny.

Mieli znaleźć sposób na ukrycie broni w miejscu spotkania, ponieważ wiedzieli, że Michael zostanie przeszukany.

– Zabiję ich obu – zapowiada Michael.

Wtedy Sonny podchodzi do młodszego brata, bierze do ręki laskę, którą Pacino podpierał się po zerwaniu więzadła, i mówi żartobliwym tonem wskazującym na niedowierzanie, że Michael nie tylko postanowił zaangażować się w sprawy rodziny, ale też chce zabić z zimną krwią dwie osoby:

– To nie wojsko, gdzie strzela się z daleka. Trzeba podejść blisko… bada bing!… i mózg ochlapie ci garnitur.

Bada bing!

To była improwizacja zesłana prosto z niebios i wkrótce stała się mantrą gangsterów i ludzi, którzy chcieli nimi zostać, tak że Coppola mawiał: „Jimmy powinien dostawać tantiemy za swoje »Bada bing!«, nawet jeśli podsłuchał je u gości, z którymi przesiadywał”.

Po tym przełomie Caan czuł się w kolejnych scenach wyzwolony. Mógł improwizować. Mógł tracić nad sobą panowanie. Sonny mógł wyjść z wesela siostry i stawić czoło aktorom grającym agentów FBI. Mógł

wyrwać aparat wścibskiemu fotografowi i rozbić go o ziemię. Później Caan opowiadał:

> Tego wszystkiego nie było w scenariuszu. Kiedy chwyciłem tego biednego statystę robiącego zdjęcie, facet pewnie dostał zawału. Przypomniałem sobie swoją dzielnicę, gdzie każdy robił, co chciał, a później najwyżej przepraszał. Rozbiłem jakiś drogi aparat, cisnąłem go na ziemię. Przydusiłem gościa. Na szczęście Richie [Castellano w roli Clemenzy] mnie powstrzymał. Potem wyjąłem dwudziestodolarowy banknot, rzuciłem go i odszedłem. Francis był zachwycony. Wreszcie się rozkręciłem.

To wszystko było tylko przygrywką do krwawej sceny, w której Caan jako Sonny w odwecie za pobicie pasem Connie katuje Gianniego Russo w roli Carla.

Russo był niewiadomą w tym towarzystwie; aktor bez doświadczenia zdobył jedną z głównych ról, o którą następnie musiał walczyć już od pierwszego dnia w restauracji Patsy’s.

Jako nowicjusz wśród zawodowców miał zakaz podchodzenia do Marlona Brando i nawiązywania z nim kontaktu wzrokowego. Dlatego przez całą próbę starał się trzymać na uboczu. A potem nastąpił przełom. Russo wciąż siedział przy stoliku w restauracji, gdy wielki Marlon Brando sam do niego podszedł.

– Grasz w jakimś nowym dużym filmie? – spytał.

– Nie – odpowiedział Russo.

– Jesteś aktorem telewizyjnym?

Russo ponownie zaprzeczył.

– Na pewno nie występujesz na Broadwayu, bo znam tam wszystkich.

– Znów ma pan rację. Co to, jakiś teleturniej?

– Z kim studiowałeś?

– Co studiowałem? O czym pan mówi? To mój pierwszy film.

Wtedy Brando zawołał Coppolę.

– Francis, ten facet gra mojego zięcia Carla.

– No tak – odpowiedział Francis niechętnie, jakby chciał dać do zrozumienia, że nie miał nic wspólnego z obsadzeniem tej roli.

– Francis, on żeni się z moją córką, osłabia moją rodzinę, przez niego ginie mój syn Sonny…

W głowie Gianniego Russo odezwał się dzwonek alarmowy.

„Słuchałem Marlona Brando i myślałem: chwileczkę, ten facet chce się mnie pozbyć. Nie znałem zasad panujących na planie, więc nie wiedziałem, że nie wolno mi odprawić reżysera”, wspominał Russo.

– Francis, czy mógłbyś na chwilę zostawić nas samych? – poprosił i Coppola się oddalił.

„W sali zapadła cisza. Można było usłyszeć spadającą szpilkę. Objąłem Marlona ramieniem i wyszedłem z nim na zaplecze. Nie chciałem go upokorzyć. Stanęliśmy tak blisko siebie, że niemal stykaliśmy się nosami”.

– Panie Brando, z całym szacunkiem. Wiem, kim pan jest. Ale niech pan mi tego nie spierdoli, dobrze? – Russo kipiał ze złości. – Jeśli pan to zrobi, a oni mnie zwolnią i stracę tę rolę, to przebiję panu serce i wykrwawi się pan na miejscu.

„Cofnął się i przez chwilę mi się przyglądał”.

– To było piękne. Możesz zagrać tę rolę.

„Myślał, że grałem, ale mówiłem poważnie”, opowiadał Russo.

A teraz musiał się przygotować do zbicia na kwaśne jabłko przez Jamesa Caana grającego okrutnego Sonny’ego Corleone.

Kilka dni przed nakręceniem tej sceny obaj aktorzy wpadli na siebie w nowojorskim klubie nocnym Jilly’s, a przynajmniej tak twierdził Russo,

który przyznawał się do jeszcze bliższych związków z mafią niż Caan. W wydanych w 2019 roku wspomnieniach zatytułowanych *Hollywood Godfather* Russo napisał:

> Siedziałem przy zatłoczonym barze z gangsterami Tommym Bilottim i Boozym DeCicco [dwaj żołnierze z przestępczej rodziny Gambino] i popijaliśmy sobie. Nie wiedziałem o tym, ale Caan był na zapleczu z Carmine Persico, podwładnym szefa rodziny Colombo.

Według Gianniego Russo między aktorami i gangsterami wywiązał się konflikt. Russo doszedł do wniosku, że Caan się na niego uwziął, czego ten się wypierał.

Wkrótce potem obaj mieli się zmierzyć w brutalnej ulicznej bójce. Tak opisuje to Coppola w *Godfather Notebook*:

> Podjeżdża samochód Sonny'ego i ten bije Carla na oczach wszystkich. Potem zapowiada, że go zabije, jeśli Carlo jeszcze kiedyś tknie jego siostrę. Jeden z poborców haraczy dla mafii dzwoni z informacją, że Sonny jest w mieście i można urządzić na niego zamach… Niesamowita brutalność pobicia i bezradność Carla, który kurczowo trzyma się żelaznej barierki. Bezlitosne. Jakbyśmy oglądali rzeź.

Scena miała zostać nakręcona na Pleasant Avenue we wschodniej części Harlemu, w obejmującej sześć przecznic historycznej włoskiej enklawie, która

> …była tak chroniona przez mafię, że mieszkańcy nie zamykali drzwi, a towary regularnie spadały z pak ciężarówek… Tam odbywały się legendarne nocne partie pokera w sklepie ze słodyczami Charliego Ding-Dinga na skrzyżowaniu Sto Osiemnastej Ulicy i Pleasant. Był także Eddie Rzeźnik, którego zakład na rogu Sto Dziewiętnastej i Pleasant podobno służył jako przykrywka dla jakiejś nielegalnej działalności. Miejscowi wciąż żartują, że przez czterdzieści lat nie sprzedał ani jednego kotleta, a układ krwawych plam na jego fartuchu nigdy się nie zmieniał.

Caan przeprowadzał próby do tej sceny z weteranem scen kaskaderskich Paulem Baxleyem. Russo był przekonany, że to będzie ustawiona hollywoodzka bójka. Tylko pięści i stopy, ciosy i kopniaki. Wszystko to byłoby łatwo zagrać. W końcu Coppoli zależało na przemocy, która wygląda prawdziwie. „PUŁAPKI – zapisał w swoich notatkach. – Jeśli postacie będą wyglądały jak w *Facetach i laleczkach*… Jeśli wygląd Sonny'ego nie będzie zaskakujący ani groźny…"

Jeśli widzowie nie uwierzą, że „zamierza zabić Carla"…

Caan musiał rozlać sztuczną krew, wywołać udawany chaos, a Carlo miał udawać, że ledwo trzyma się życia, bo po tym pobiciu miał wydać swojego kata, potężnego Sonny'ego Corleone, na śmierć.

Gdyby cokolwiek z tego się nie udało albo wyglądało nieprzekonująco, cała scena byłaby porażką.

Sonny przejął kontrolę i James Caan usunął się w cień. Razem z koordynatorem scen kaskaderskich w pewną sobotę podjechali na Pleasant Avenue i rozplanowali scenę.

– Masz kij od miotły? – spytał Caan rekwizytora.

– Co takiego?!

– No wiesz, od takiej dużej przemysłowej miotły. Możesz odpiłować koniec rączki? Taki sprzęt nazywa się nastawiaczem postaw.

– Gdzie jest coś o tym w scenariuszu? – spytał rekwizytor.

– Nigdzie – przyznał Caan.

– Jak zamierzasz tego użyć?

– Jeszcze nie wiem. Schowaj mi to do samochodu.

„Francis niczego się nie spodziewał – opowiadał Caan. – Ja też tego nie zaplanowałem. Zrobiliśmy kilka prób z kijem baseballowym. Przy wszystkich powtórkach sceny wysiadałem z samochodu i rzucałem nim w Gianniego. Biedak".

– To było świetne, ale spudłowałeś o kilometr – ocenił Francis.

– Jeśli go trafię, już się nie podniesie – odparł Caan.

Na dany sygnał Caan wypadł z auta z rączką od miotły w garści. Russo zobaczył ją po raz pierwszy. Puścił się biegiem, a Caan cisnął kijem w ślad za nim i jak potem napisał Russo, trafił go prosto w tył głowy.

– Cięcie! – zawołał Coppola.

„Byłem skaleczony, ale tylko lekko”, wspominał Russo.

– Hej, Jimmy! – oburzył się. – Co to, kurwa, było?!

– Postanowiłem improwizować – odpowiedział Caan. – Przepraszam, że cię trafiłem.

„Czułem, że ściemnia”, napisał Russo.

Ekipa wszystko poustawiała i zaczęli od początku. Raz za razem Caan ciskał w Gianniego Russo odpiłowaną rączkę od miotły, ale zawsze chybiał. Przerzucił Gianniego przez barierkę, tak jak zaplanowali („Miałem ochraniacze, na wypadek gdybym źle upadł”, napisał Gianni). Potem Caan podniósł ciężką pokrywę od kubła na śmieci i uderzył nią Russa, trafiając go „z całej siły w prawy łokieć i doprowadzając do pęknięcia kości”. Następnie Russo wczołgał się do rynsztoka, gdzie zalała go woda z odkręconego hydrantu. Według scenariusza miał teraz otrzymać markowane kopnięcie w klatkę piersiową. „Miał mnie trafić wierzchem stopy, ale kopnął palcami – wspominał Russo. – Włożył w to tyle siły, że złamał mi dwa żebra”.

– Jeśli jeszcze raz dotkniesz mojej siostry, to cię zabiję – dyszy Sonny, a potem wymierza ostatniego kopniaka i odchodzi.

Caan pamięta to inaczej:

> Użyłem kubła na śmieci… Kopniakami przemieściłem go do hydrantu. Potrzebowali kilku ujęć z bliska. Zapowiedziałem, że nic mu nie zrobię, miał tylko reagować. Był trochę nerwowy. Powiedział: „Nie uda ci się trafić mnie w żołądek, znam karate”.

Trafiłem go w brzuch. Nic mu się nie stało. Byłem wtedy w doskonałej formie. Do tego bardzo skoncentrowany.

Potem czar prysł i Caan podniósł wzrok ku niebu.

Kiedy popatrzyłem do góry, zobaczyłem ludzi na dachach tych trzy- i czteropiętrowych budynków. Było tam wielu moich przyjaciół… Andrew Russo, Junior Persico. Gdy na nich spojrzałem, zaczęli udawać, że klaszczą, uderzając palcami wskazującymi o dłonie. Cudownie, cudownie.

Gianni Russo wrócił do domu w fatalnym stanie.

„Dochodziłem do siebie kilka dni po tym laniu”, napisał.

13
„WYGLĄDAŁ, JAKBY MÓGŁ JEŚĆ SUROWE MIĘSO”

Przyszła pora na wesele, które miało pokazać już na początku filmu, że mafia to nie tylko brutalna siła i krwawe bójki kończące się kalectwem albo śmiercią.

„Zawsze chciałem użyć mafii jako metafory Ameryki – powiedział Francis Ford Coppola w 1972 roku Stephenowi Farberowi w wywiadzie dla brytyjskiego miesięcznika „Sight & Sound”. – W filmie widać taką optykę”.

Coppola pokazał to w dramatyczny sposób podczas wesela. Zebrał w jednym miejscu ludzi potrzebujących nieograniczonej uczynności dona Corleone. Dzieje się to zaraz po rozpoczynającym film monologu Bonasery, który oświadcza, że „wierzy w Amerykę”. I dzieje się to tego jedynego dnia, gdy Ojciec Chrzestny nie może odmówić żadnej prośbie podwładnych: w dniu ślubu córki.

Od tej chwili Coppola pokazywał, że mafia i Ameryka splatają się ze sobą.

> Obie mają korzenie w Europie. Obie uważają, że są organizacjami dobroczynnymi. Obie mają zakrwawione ręce, ponieważ robią to, co konieczne, by chronić swoją władzę i wpływy. Obie są zjawiskami czysto kapitalistycznymi i kierują się zyskiem.

Reżyser zauważał jednak pewną podstawową różnicę: „Czuję, że Ameryka nie dba o swoich ludzi. Wykorzystuje ich i oszukuje. Oczekujemy od ojczyzny, że będzie nas bronić, a tymczasem nas okłamuje”.

Na początku lat siedemdziesiątych, gdy Nixon zasiadał w Białym Domu, trwała wojna w Wietnamie, a ludzie coraz mniej ufali rządowi, powieść Maria Puzo przemówiła do czytelników. Coppola podejrzewał, że zna powód. „Ludzie lubią czytać o organizacjach, które naprawdę o nas dbają. Kiedy zawodzą cię sądy i cały amerykański system, możesz się udać do starego dona Corleone i znaleźć sprawiedliwość”.

Wesele pokazało niezwykłą władzę dona, przedstawiło głównych bohaterów i zdefiniowało włoskie zwyczaje. „Kiedy czytałem powieść, zafascynowało mnie, jak wiele rzeczy dzieje się jednocześnie – napisał Coppola w niezwykle szczegółowym opisie sceny wesela, zajmującym dziewięć zapisanych maczkiem stron. – Michael, syn, który trzyma się na uboczu razem ze swoją amerykańską dziewczyną Kay… Sonny, który zabawia się z druhną Lucy i cały czas pilnuje, gdzie są jego żona i dzieci. Na weselu jest tak wielu gości, może nawet trzystu albo czterystu, im więcej, tym lepiej… Przyprowadzili ze sobą dzieci… jedna czwarta osób to powinny być dzieci w różnym wieku, także niemowlęta. Włosi nie zostawiają swoich pociech w domu… Nawet dzieci piją wino”.

Lucy, kiedy kocha się z Sonnym pod drzwiami sypialni, powinna mieć sukienkę „zadartą niemal nad głowę”… Wielkie wejście Johnny’ego Fontane’a i „podziw, jakim go wszyscy obdarzają” nie powinny pozostawiać wątpliwości, że jest „wielką gwiazdą”… A podczas gdy weselna zabawa trwa w najlepsze, don Corleone wysłuchuje próśb podwładnych i wyświadcza przysługi, których oczekują od niego w tym wyjątkowym dniu.

Oto jedna z notatek reżysera:

Scena z Bonaserą jest dobra i bardzo ważna. Dodatkowo definiuje władzę dona i ukazuje, czym jest przyjaźń, o której wspomina. To przysięga lojalności… Kiedy Bonasera w końcu ją składa, musimy pokazać, że rozumie, jak poważny i przerażający dług zaciągnął u Ojca Chrzestnego.

Coppola stworzył listę OBRAZÓW, które chciał pokazać w czasie wesela:

Otyły staruszek tańczy z dziesięcioletnią dziewczynką ubraną w sukienkę komunijną. Jej małe buty opierają się na jego stopach.

I zdefiniował RDZEŃ sceny:

Wprowadzić postać dona i stopniowo ujawniać skalę jego władzy, wyjaśnić jego relację z Michaelem… Pokazać przenikanie się spraw rodzinnych z biznesem. Wprowadzić główne postacie i zarysować wątki poboczne.

Wyliczył też potencjalne PUŁAPKI:

Stereotypy, Włosi mówiący po angielsku ze sztucznym akcentem, mało przekonująca sceneria. Ludzie muszą czuć, że patrzą na prawdziwe wesele, na którym dzieją się setki ciekawych rzeczy.

– Zanurzę widzów w tym przyjęciu, aż poczują, że w nim uczestniczą – tłumaczył Coppola ekipie. Na planie miało się pojawić wielu członków społeczności, która służyła prawdziwym mafiosom.

W rolę weselnego fotografa, którego aparat konfiskuje inny don, wcielił się Joe LaBella, nadworny fotograf Ligi Joego Colombo. „On nie jest gangsterem, tylko moim fotografem”, tłumaczył Joe Colombo kierownikowi obsady Lou DiGiaimowi po tym, jak poprosił o udział LaBelli w filmie. Przed kamerami aktorzy, którzy walczyli o swoje role z tysiącami rywali, zgromadzili się na wielkim weselu na końcu Longfellow Avenue, gdzie sztuczne mury udawały fortecę rodziny Corleone.

Uzyskanie dostępu do posiadłości nie było łatwe. Musieli skorzystać z kilku różnych domów, by stworzyć iluzję opisanego w scenariuszu mafijnego kompleksu.

A teraz nareszcie zdobyli jakże istotny kompleks na Staten Island. A raczej prawie zdobyli, bo niektórzy z właścicieli domagali się czegoś więcej niż naprawy przeciekającego dachu. „Jeden z szóstki właścicieli nie chciał udostępnić nam swojego domu”, wspominał Al Ruddy. Podobnie jak to się działo w filmie, Ruddy udał się z tym problemem do Joego Colombo, który kiedyś mu powiedział: „Jeśli będziesz czegoś potrzebował, przyjdź do mnie. Dostaniesz to za darmo”.

– Daj mi jego numer, zaraz do niego zadzwonię – poprosił Colombo i następnie umówił się na spotkanie z niechętnym właścicielem w miejscowej knajpie.

Kiedy Ruddy i Gray Frederickson weszli do lokalu, Colombo i jego ochroniarz już siedzieli w boksie przy drzwiach razem z właścicielem domu. Ruddy był zdesperowany, ponieważ jedna odmowa mogła zmusić ich do szukania innej lokalizacji. Obiecał właścicielowi, że nie uszkodzi ani jednego źdźbła trawy, a kiedy to nie wystarczyło, dodał:

– Dam panu dodatkowe dwadzieścia pięć tysięcy dolarów na wykształcenie syna.

– Niech pan posłucha, panie Ruddy – odparł mężczyzna. – Całe życie pracowałem i oszczędzałem, żeby kupić ten dom. Nie podoba mi się to, co zamierzacie z nim zrobić. To nie jest dom gangstera.

Ruddy popatrzył na Joego Colombo.

– Daj mi długopis! – wybuchnął Joe. – Podpisz to – polecił właścicielowi. – To korzystne dla naszych ludzi.

„Facet zaczął się trząść – wspominał Ruddy. – Czułem się winny. Tak mocno przyciskał długopis do kartki, że prawie ją przebił”.

Teraz przygotowania do wesela mogły już ruszyć pełną parą: setki statystów przyjeżdżały autobusami z Manhattanu, a pozostali z całej Ameryki. To zwycięzcy aukcji charytatywnych, na których można było kupić od wytwórni Paramount zaproszenia na wesele w *Ojcu Chrzestnym*. Na stołach lądują prawdziwe potrawy i wino. Instruktorzy uczą włoskich tańców. Druhny w obszernych różowych sukniach i kapeluszach z rondami osłaniającymi je przed słońcem siedzą pod olbrzymim pasiastym namiotem. Goście kolejno śpiewają tradycyjne włoskie piosenki na prowizorycznej scenie, a hałaśliwe tłumy ich oklaskują. Nawet żona dona Corleone – Morgana King w swoim filmowym debiucie jako Carmela Corleone – zostaje zawołana na scenę dla orkiestry i śpiewa zabawną neapolitańską tarantelę *C'è la luna mezzo mare* (Na środku morza jest księżyc). Potem ustępuje miejsca staruszkowi w dwurzędowym garniturze, który kontynuuje piosenkę, wykonując sprośne gesty ku uciesze gości weselnych oraz widzów w kinie.

Wszyscy tańczą, nawet potężny pijany Clemenza, który ledwo dysząc, poluzowuje krawat i gasi pragnienie domowym winem, które żłopie prosto z dzbanka, „parskając przy tym jak wieloryb".

W pewnym momencie Coppola leci nad planem filmowym w śmigłowcu, żeby uchwycić ujęcie z góry, ale wirniki wywołują „podmuch między atrapami murów i wszystko, co nie jest przymocowane, unosi się w powietrze", napisała w książce *Divine Intervention and a Dash of Magic* z 2002 roku Ardell Sheridan-Castellano, która grała panią Clemenzę. „Wkrótce zmieniło się to w przerażającą scenę rodem z *Czarnoksiężnika z Krainy Oz*".

Coppola jeszcze „kilka razy przeleciał śmigłowcem – dodała Sheridan-Castellano. – Wkrótce ludzie, którzy byli już zalani w pestkę, zaczęli machać i wołać: »Cześć, Francis!«".

Za kulisami Gianni Russo, grający Carla, który za chwilę miał się ożenić z Connie Corleone, znalazł sposób, żeby na wszystkim zarobić: torcie, winie i napojach gazowanych. „Ludzie z Paramount chyba o tym nie wiedzą, ale dawali nam po siedem dolarów za skrzynkę napojów, a my kupowaliśmy je za dolara i siedemnaście centów”, przyznał po latach.

Razem z pozostałymi chowali różnicę do kieszeni. Russo miał nieoficjalną umowę z miejscowym cukiernikiem, który zgodził się dostarczyć kilka olbrzymich tortów w zamian za reklamę swojego zakładu, dzięki czemu Russo i inni podzielili między siebie tysiąc pięćset dolarów zapłaconych przez wytwórnię za torty weselne.

Ale to wszystko było drobiazgiem wobec „tajemniczego, elegancko ubranego dżentelmena”, który pojawił się na planie.

Kiedy don Corleone wreszcie kończy przyjmować petentów i wychodzi na zewnątrz, żeby zatańczyć z córką, jego goście spotykają przyszłego szefa mafii. „Można było go wziąć za pracownika Paramount”, napisała Sheridan-Castellano, ale okazało się, że czekała ich największa niespodzianka ze wszystkich.

– Przyszedł do mnie – oznajmił Richard Castellano, wciąż spocony i zdyszany po weselnym tańcu, kiedy asystent reżysera zapytał gościa, kim jest i po co przyszedł.

Castellano i tajemniczy mężczyzna przez chwilę rozmawiali szeptem, a potem Richard powiedział swojej przyszłej żonie Ardell, żeby zapomniała o tym człowieku.

– Nie powinnaś go znać, rozumiesz?

Rozumiała, bo wiedziała już coś, z czego zapewne nikt inny na planie nie zdawał sobie sprawy.

Że wybitna rola Castellana nie była tylko dziełem jego aktorskiego doświadczenia, ale też wynikała z urodzenia.

Jego ojciec, Philip Castellano, był Sycylijczykiem, który przyjechał do Nowego Jorku, żeby ożenić się z Amerykanką włoskiego pochodzenia i żeby ziścił się amerykański sen. Był delegatem nowojorskiego związku zawodowego robotników drogowych. „Dorastaliśmy na Bronxie”, opowiadała siostra Castellana, Diann Zecca. Wszystko było w porządku, dopóki nie nastał kryzys, wtedy „interesy ojca zaczęły iść źle i wylądowaliśmy w Hell’s Kitchen, co było dla nas szokiem. Musieliśmy sami sobie radzić i uczyć się życia. Richard też tego doświadczył, nigdy jednak nie był agresywnym człowiekiem”.

Był szczupły i sprawny, ale w wieku dwudziestu kilku lat poszedł do gabinetu lekarskiego, żeby przyjąć rutynowy zastrzyk, i został zakażony zapaleniem wątroby. „Zaczął przybierać na wadze i nie mógł schudnąć – opowiadała jego siostra. – Bardzo się zmienił. Co chwila na coś chorował… Kiedy powiedział mi, że chce zostać aktorem, pomyślałam, że żartuje”.

Ale nie żartował. Zaczynał w teatrze, a potem trafił na wielki ekran. W 1971 roku był nominowany do Oscara w kategorii najlepszego aktora drugoplanowego za rolę w filmie *Zakochani i inni*. Tak zachwycał widzów, że kiedy jego siostra oglądała go na scenie albo ekranie, zapominała, że jest jej bratem.

W prawdziwym życiu, jak wspominała jego żona, miał pewną mroczną tajemnicę, z której zwierzył się niewielu osobom.

„Kiedy Richard powiedział mi, że jest brany pod uwagę do roli w *Ojcu Chrzestnym*, trochę się zaniepokoiłam – napisała Sheridan-Castellano. – Bo wiedziałam o nim coś, o czym nie wiedział nikt inny, nawet jego najbliższa rodzina. Richard z urodzenia należał do prawdziwej mafii”.

Nigdy nie wstąpił do Rodziny ani nie uczestniczył w jej interesach, ale „kierował się lojalnością i mafijnym kodeksem etycznym”.

Castellano otrzymał zgodę na „opuszczenie Rodziny”.

Tyle że ta zgoda miała swoją cenę.

> Miał nigdy więcej nie kontaktować się z członkami Rodziny. Dlaczego? Jak tłumaczył, gdyby tak się stało, mógłby usłyszeć lub zobaczyć coś, czego nie powinien. Niewykluczone, że na skutek takiego kontaktu musiałby zeznawać podczas czyjegoś procesu.

A teraz otrzymał jedną z głównych ról w filmie o mafii.

„Musiałam go zapytać, czy Rodzina nie będzie protestować przeciwko jego udziałowi w *Ojcu Chrzestnym*, ale tylko się uśmiechnął – wspominała Sheridan-Castellano. – Odpowiedział, że gdyby chcieli, to wiedzą, gdzie go znaleźć”.

Rzeczywiście go znaleźli i kontrolowali. Na planie filmowym. Podczas sceny wesela, w której Castellano odgrywa kluczową rolę jako capo Clemenza.

Kim był ten tajemniczy człowiek, o którym kazał zapomnieć przyszłej żonie?

„Dopiero w grudniu 1985 roku, kiedy w wiadomościach telewizyjnych podano, że Paul Castellano został zamordowany przed Sparks Steak House, mogłam zadać Richardowi pytanie, które stawiałam sobie wiele lat wcześniej”, napisała Sheridan-Castellano; wiedziała, że zasady zabraniały rozmowy o członkach Rodziny, dopóki ci żyli.

– To on pojawił się na planie *Ojca Chrzestnego*, prawda?

– Tak – przyznał w końcu Castellano. – Był moim wujkiem.

To oznaczało, że aktor, który wcielił się w Clemenzę, był krewnym przyszłego szefa przestępczej rodziny Gambino, którego nazywano „Howardem Hughesem mafii”.

W 1981 roku, pięć lat po zastąpieniu Gambina na czele rodziny, Paul Castellano zbudował dla siebie gigantyczny kompleks na Staten Island.

Rzadko wracał na Manhattan, a gdy pewnego dnia to zrobił i wybrał się na steka do Sparks, został zastrzelony przez czterech zabójców, których samowolnie wynajął capo rodziny Gambino, John Gotti.

Sztuka naśladowała życie… a życie sztukę.

Nie ma jednak pewności, co jest prawdą, a co fałszem.

„Richard nie miał żadnych powiązań z mafią", przekonywała Diann Zecca. Twierdziła, że to, co napisała w książce jej szwagierka Sheridan-Castellano, było „grubą przesadą" i prawdopodobnie miało zwiększyć sprzedaż. Co mogłoby być lepsze niż prawdziwy gangster grający w *Ojcu Chrzestnym*? „Nosimy nazwisko Castellano, ale nie mamy żadnych związków z tą rodziną mafijną. Richard był bardzo łagodnym człowiekiem, podobnie jak mój ojciec. Gdybyśmy mieli znajomości, wiedlibyśmy znacznie lepsze życie".

Zanim Sheridan-Castellano zmarła w 2014 roku, siostra Richarda próbowała przemówić jej do rozsądku.

„Ardell powiedziała mi, że po prostu nie znam prawdy – wspominała Zecca, zupełnie jakby mafijna *omertà* rozciągała się na rodzinę Richarda Castellano. – Rozśmieszyło mnie to. Ona lubiła przesadzać i kontrolować innych".

Podczas wesela przedstawiono także inne ważne postacie: przede wszystkim Michaela Corleone. Al Pacino nie był już zaniedbanym broadwayowskim aktorem, tylko elegancko ostrzyżonym żołnierzem, którego zabójcza fryzura niemal kosztowała fryzjera życie. Coppola opowiadał:

> Kiedy wytwórnia uznała, że Pacino jest zbyt szorstki, zaprowadziliśmy go do prawdziwego fryzjera i poprosiliśmy, żeby ostrzygł go na studenta. Gdy fryzjer usłyszał, że będzie strzygł faceta, który może zagrać Michaela w *Ojcu Chrzestnym*, dostał zawału serca i musieli go zawieźć do szpitala.

Podczas gdy Michael siedzi przy weselnym stole z Kay, pojawia się barwny John Cazale w roli Freda, idealnie grający pijanego, i zostaje przedstawiony dziewczynie Michaela. Podchodzi także Robert Duvall jako Tom Hagen, sierota znaleziony przez Sonny’ego na ulicy i przygarnięty przez dona Corleone.

Następnie widzimy mężczyznę wielkiego jak góra, siedzącego samotnie i mamroczącego pod nosem słowa, które miał powiedzieć swojemu szefowi w ten radosny dzień ślubu jego córki.

– Michael… ten facet gada do siebie – mówi Kay po tym, jak zauważyła olbrzyma. – Ten przerażający typ.

– Fakt, jest przerażający – zgadza się z nią Michael.

– Kto to jest?

– Niejaki Luca Brasi. Czasem pomaga ojcu.

Brasi ćwiczy swoją kwestię, wdzięczny za to, że został zaproszony na wesele córki dona, któremu koniecznie chce okazać należny szacunek, i przerażony, że coś pomiesza.

Nagle akcję przerywa euforyczne wejście Johnny’ego Fontane’a, witanego szalonymi krzykami młodych dziewcząt obecnych na weselu, pisk panny młodej oraz prośba Mamy Corleone: „Johnny! Johnny! *Canta na canzone!* Zaśpiewaj piosenkę!”.

Kiedy Johnny śpiewa *I Have But One Heart*, zachwycając wszystkich obecnych, Kay nalega, by Michael powiedział jej, skąd jego ojciec zna Fontane’a.

Michael niechętnie, ale stanowczo opowiada jej o pewnym szefie zespołu, który nie chciał przyjąć dziesięciu tysięcy dolarów za zwolnienie Johnny’ego z kontraktu.

– Następnego dnia tata odwiedził go znowu, z Lucą Brasim. W ciągu godziny dyrektor zwolnił Johnny’ego za czek na tysiąc dolarów.

– Dlaczego? – pyta naiwna Kay.

– Ojciec złożył mu propozycję nie do odrzucenia – wyjaśnia Michael.

– Jaką?

– Luca Brasi przystawił mu lufę do skroni, a mój tata zapowiedział, że na umowie znajdzie się albo jego podpis, albo mózg.

Luca Brasi musiał być równie gwałtowny na ekranie jak w powieści. Egzekutor dona był człowiekiem, który „przestraszyłby samego diabła w piekle. Niski, przysadzisty, o masywnej czaszce, samą swoją obecnością nadawał sygnały zagrożenia”.

Rola Luki wymagała aktora o potężnej posturze, którego sama obecność wzbudzałaby trwogę. Przez listę Freda Roosa przewinęło się czterdziestu potencjalnych Brasich; głównym kandydatem był Timothy Carey, aktor o beznamiętnej twarzy, znany z ról psychotycznych zabójców, od groźnego strzelca w *Zabójstwie* Stanleya Kubricka po gangstera Flo w *Zabójstwie chińskiego bukmachera* Johna Cassavetesa. Ale chociaż Carey został zapamiętany głównie jako aktor charakterystyczny, nosił się jak gwiazdor i miał gwiazdorskie wymagania. „Chciał dostać własną przyczepę mieszkalną w Nowym Jorku – wspominał Al Ruddy. – Powiedziałem Timothy’emu, że nawet Marlon Brando jej nie dostanie”. Wtedy Tim Carey zrezygnował… albo to z niego zrezygnowano… więc zadanie znalezienia odpowiedniego kandydata spoczęło na barkach Lou DiGiaima, który zatrudniał statystów. „A kiedy pracuje się ze statystami, trzeba poznawać setki ludzi”, dodał Ruddy.

Od rana do nocy DiGiaimo spotykał się z potencjalnymi statystami: „Kiedy mówiłem, że pracuję przy *Ojcu Chrzestnym*, wszyscy mi się podlizywali – wspominał. – Ludzie czekali na mnie pod biurem. Przynosili jedzenie”.

Czasami DiGiaimo wychodził w teren z polaroidem i robił zdjęcia „setkom facetów na Brooklynie, którzy mieli krzywe nosy”.

Niektórzy kandydaci grozili, inni perswadowali, ale wszyscy chcieli dostać tę rolę. Zadzwonił nawet Joe Colombo i grzecznie, ale stanowczo udzielił Lou kilku wskazówek dotyczących obsady.

Ale chociaż zdjęcia już się rozpoczęły, rola Luki Brasiego pozostawała nieobsadzona.

A potem go znaleziono.

Olbrzym „był na prostej drodze do zapomnienia”, napisał felietonista Universal Press, Philip Nobile. Minęło niemal dziesięć lat, odkąd był mistrzem w zapasach. Przez dwadzieścia pięć lat oszałamiał żądne krwi tłumy i powalał przeciwników jako Zamaskowany Cud albo Wódz Chewacki. Teraz, w wieku czterdziestu ośmiu lat, Lenny Montana pracował w biurze informacyjnym firmy sprzedającej ogrodzenia na Long Island, dorabiał jako bramkarz w klubach na Manhattanie, takich jak Copacabana, a także – podobno – wykorzystując swoje dwa metry wzrostu i sto czterdzieści pięć kilogramów wagi, był ochroniarzem na usługach mafii. „Odbierał długi dla rodziny Colombo – twierdził Gianni Russo. – Jeśli się spóźniałeś ze spłatą, posyłano Lenny’ego Montanę, by odbierał odsetki od lichwiarskich pożyczek i straszył spłukanych bukmacherów. Kiedy tylko wchodził, od razu biegli po pieniądze”.

„Odgrywam rolę czarnego charakteru”, powiedział Montana Philipowi Nobile’owi.

Rzeczywiście tak było, gdy wplątał się w nieudaną próbę zabójstwa w 1967 roku. Cel uciekł, a Montana, który przyszedł na świat jako Leonardo Passafaro, i jego wspólnicy zostali oskarżeni o próbę zabójstwa

i inne przestępstwa. Montanę uwolniono od wszystkich zarzutów poza jednym: przyznał się do udziału w spisku w celu popełnienia wykroczenia. „Nie był pan wcześniej karany”, zauważył sędzia dziewiątego marca 1971 roku podczas procesu i skazał byłego wrestlera na karę w zawieszeniu oraz wyznaczył mu dozór sądowy. Wiosną 1971 roku Montana był wolnym człowiekiem i wkrótce uśmiechnęło się do niego szczęście.

Właśnie odwiedzał matkę na Brooklynie, gdy zauważył, że w okolicy rozstawiono policyjne blokady.

Policja go nie szukała, ale filmowcy owszem.

Dowiedział się, że ekipa filmowa kręci scenę do *Ojca Chrzestnego*.

Montana podszedł do blokady, gdzie o całą głowę przewyższał gapiów, i wkrótce zwrócił na siebie uwagę producenta Ala Ruddy’ego, dla którego pojawienie się wielkoluda było jak wizja z miłego koszmaru.

„Wyglądał, jakby mógł jeść surowe mięso – opisywał Montanę jeden z jego byłych przeciwników. – Kalafiorowate uszy, kanciasta twarz, zawsze nieogolony. Odnosiłeś wrażenie, że zje cię na śniadanie”.

Ludzie od kompletowania obsady od dawna bezskutecznie szukali aktora, który wcieli się we wzbudzającego grozę sługę dona. A teraz dostrzegli w tłumie kogoś, kto wyglądał jeszcze groźniej niż Luca Brasi w powieści Puza.

– Hej, kolego, mógłbym z tobą chwilę porozmawiać? – spytał Ruddy.

„Odwróciłem się, bo myślałem, że chodzi mu o kogoś, kto stoi za mną – wspominał Montana. – Ale mówił do mnie”.

– Próbowałeś kiedyś sił w aktorstwie?

– Przez dwadzieścia pięć lat występowałem jako wrestler w telewizji – odparł Montana. – Myślę, że można to nazwać aktorstwem.

Ruddy przeprowadził olbrzyma przez blokadę i odstawił go do przyczepy Francisa Forda Coppoli. Ten uważnie mu się przyjrzał.

– To Luca Brasi – rzucił.

– Jestem Lenny Montana, a nie jakiś Brasi – sprostował wielkolud.

– Chciałbyś zagrać w filmie? – spytał reżyser.

– Jasne, czemu nie?

Później mówił, że zaproponowano mu tysiąc dolarów tygodniowo za osiemnaście tygodni zdjęć.

„Nie wiedziałem, co to za postać. Nie brałem udziału w żadnych przesłuchaniach. Coppola dał mi scenariusz i pojechałem na plan”.

Wkrótce był w drodze do studia, gdzie mieli nagrywać sceny rozgrywające się w gabinecie dona podczas wesela. Był trzeci maja, dwudziesty siódmy dzień zdjęciowy. Montana stanął obok jakiegoś „starszego gościa”.

– Jest już Brando? – spytał.

– Niedługo się pojawi – odpowiedział „starszy gość”, którym, jak się okazało, był Marlon Brando. – Zachowuj się naturalnie – poradził mu. – Nie trzymaj się kurczowo scenariusza i zapomnij o szkole aktorskiej.

Montana stanął przed wielkim Marlonem Brando, ubrany w wieczorowy garnitur i biały krawat, i zaczął dukać swoją kwestię grubym głosem, co brzmiało jak żart.

– Don Corleone, jestem zaszczycony i wdzięczny, że zaprosił mnie pan na ślub córki… w dniu ślubu córki…

– Jimmy – zwrócił się Coppola do Jamesa Caana. – Zrób coś.

– Ale co?

– Rozluźnij go jakoś.

– No cóż, Fran…

– Po prostu to zrób.

Caan odprowadził Montanę na bok.

– Len, musisz coś dla mnie zrobić – zaczął.

– Co? – spytał olbrzym, który najwyraźniej nie zdawał sobie sprawy, że jego występ spotkał się z krytyką.

– Kiedy powiesz „don Corleone”, wysuń język. Przykleję do niego karteczkę z napisem „Pierdol się”, dobrze?

– Nie, Jimmy, daj spokój – poprosił Montana. – Nie zmuszaj mnie do tego.

– Wszyscy będą się śmiali – zapewnił go Caan. – Lenny, musisz mi zaufać. Trzeba trochę rozbawić ludzi. Wszyscy przysypiają. Śmiech dobrze im zrobi. Brando popłacze się ze śmiechu. Proszę, zrób to. Zaufaj mi. Proszę.

Montana w końcu ustąpił i wysunął język, „wielki jak pudełko na buty”. Caan napisał „Pierdol się” na kawałku taśmy i przykleił go do języka Montany, podczas gdy ekipa szykowała się do ujęcia.

– Pamiętaj, kiedy powiesz „don Corleone”, wystaw język, dobrze? – przypomniał Caan.

– Dobrze, kręcimy! – zawołał Coppola.

– Don Corleone – zaczął Montana i wysunął język.

„Pierdol się”.

„Brando wybałusza oczy i zgina się wpół ze śmiechu – napisał Ira Zuckerman. – Montana zwinnie się obraca, żeby inni aktorzy i ekipa też zobaczyli. Nawet Coppola nie kryje rozbawienia”.

Następnego dnia Brando podszedł do Montany.

– Luca – zagadnął.

Kiedy olbrzym się obrócił, Brando wystawił język. Na kawałku taśmy widniał napis „Ty też się pierdol”.

Rok po premierze filmu Philip Nobile przeprowadzał wywiad z Montaną. Spytał, czy miał duże trudności ze swoją rolą. „Żadnych – odparł Montana. – Bo miałem doskonałego reżysera, który udzielał mi wskazówek”.

Ale niektórych rzeczy nie trzeba było go uczyć.

„To było tak – opowiadał Coppola o scenie, w której olbrzym musiał załadować broń. – Poprosiłem, żeby otworzył rewolwer, włożył pociski i zakręcił bębenkiem. Spytałem, czy potrafi to zrobić, a on popatrzył na mnie i rzucił: »Żartujesz?«”.

Poza planem Montana zabawiał ekipę opowieściami o życiu poza prawem. Tak wspominał Montanę Gray Frederickson:

> Opowiadał nam na przykład o tym, że był podpalaczem. Przywiązywał tampony do ogona myszy, nasączał je naftą, podpalał i wpuszczał mysz do budynku. Stawiał świeczkę przed zegarem z kukułką, a kiedy kukułka wyskakiwała, przewracała świeczkę i wybuchał pożar.

Gdy Bettye McCartt, asystentce Ala Ruddy’ego, popsuł się tani czerwony zegarek, Montana od razu to zauważył.

> Spytał mnie, jaki zegarek chciałabym mieć. Odpowiedziałam, że chciałabym mieć zabytkowy zegarek z brylantami, ale kupię sobie kolejny za piętnaście dolarów. Tydzień później Lenny podchodzi do mnie ze zwiniętą chusteczką w dłoni i cały czas ogląda się przez ramię.

Położył chusteczkę na jej biurku. W środku znajdował się zabytkowy zegarek z brylantami. „Powiedział, że to prezent od chłopaków, ale żebym nie nosiła go na Florydzie”.

Nawet jeśli nie był egzekutorem mafii, to z pewnością miał ku temu odpowiednią posturę i wygląd. „Wiem, że odbierał jakieś pieniądze – przyznał Caan, opowiadając o byłym wrestlerze. – Nie wiem, czym

dokładnie się zajmował. Na pewno nie bywał na herbatkach u królowej Anglii”.

Wkrótce Caan i Montana razem z przyjaciółmi znaleźli się w Nowym Jorku na koncercie Benny’ego Goodmana w Sali Tęczowej w Rockefeller Center. Montana słynął ze skąpstwa i nigdy nie miał przy sobie więcej niż dwadzieścia dolarów, opowiadał Caan. Zazwyczaj kiedy przynoszono rachunek, płacił ktoś inny. Tego wieczoru do zapłaty była nieprzyzwoicie wysoka suma i Lenny sięgnął po rachunek.

– Ja się tym zajmę – powiedział.

Wziął rachunek do ręki, a potem chwycił szklankę z lodem i cisnął ją przez ramię w środek sporej grupy ludzi.

– Co ty wyprawiasz, sukinsynu?! – zawołał jeden z mężczyzn.

Montana powoli wstał. „Był tak duży, że zajęło mu to jakieś pół godziny”, wspominał Caan. Montana chwycił mężczyznę, na co od razu zwrócił uwagę kierownik sali i błagał olbrzyma, by przestał.

– Chcesz, żeby tak było co wieczór? – spytał go Montana.

– Nie! – odpowiedział kierownik.

Montana wepchnął mu do ręki rachunek, po czym odwrócił się do Caana i pozostałych.

– Idziemy – rzucił. – Załatwiłem to.

Tymczasem na planie filmowym Coppola wpadł na pewien pomysł. Skoro Montana miał takie kłopoty z zapamiętywaniem swoich kwestii, to może warto byłoby zachować jedno z nieudanych ujęć i pokazać krótką scenę, w której Kay podsłuchuje, jak Luca powtarza sobie, co ma powiedzieć. W ten sposób dukanie aktora nie popsuło sceny z Marlonem Brando, tylko przeszło do legendy.

– Don Corleone, jestem zaszczycony i wdzięczny, że zaprosił mnie pan na ślub córki – zaczyna Luca, ale zaraz milknie, przerażony, że popsuł

przemowę, którą tak długo ćwiczył. – W dniu ślubu córki… I oby ich pierwsze dziecko było męskie. I przysięgam wiekową wierność.

To była rewelacyjna, idealna scena, która zapadła wszystkim w pamięć.

Ale Luca Brasi musi umrzeć. Jego śmierć miała być brutalna i przyprawić widzów o dreszcze. „To znaczy, że Luca Brasi śpi z rybami”, mówi Richard Castellano jako Clemenza, kiedy Sonny otrzymuje kamizelkę kuloodporną Brasiego. W środku leżą dwie duże ryby, wiadomość od zabójców, którzy złapali pozornie niepokonanego Lucę w pułapkę, gdy don posłał go na przeszpiegi do Bruna Tattaglii.

DOWIEDZIEĆ SIĘ CZEGOŚ O GAROCIE, napisał Coppola w opisie sceny, w której Luca Brasi miał zostać dźgnięty nożem i uduszony przez Sollozzę, Bruna Tattaglię i zabójcę zachodzącego olbrzyma od tyłu. „Jak się jej używa, jaką ma historię, ile to trwa. WSZYSTKIEGO”.

Z garotą wokół szyi Montana nie musiał się przejmować dialogami. I chociaż brak doświadczenia aktorskiego mógł mu przeszkadzać we wcześniejszych scenach, to przeszłość zawodowego wrestlera pozwoliła mu zmienić scenę brutalnej śmierci Luki Brasiego w filmową klasykę. Mimo wszystko „scena z dusicielem”, jak ją nazywał Montana, zmusiła go do najwyższego wysiłku. „Człowiek ryzykował życie”.

Mówił o sobie.

„To musiało wyglądać przekonująco”.

Atrapę noża przyspawano do cienkiej klamry, którą założono Montanie na dłoń, a następnie zakryto makijażem i strumieniem sztucznej krwi. „Charakteryzator pokrył wszystko balsamem”, wyjaśnił Montana. Al Lettieri i aktor wcielający się w Bruna Tattaglię, Tony Giorgio, przytrzymują ofiarę, podczas gdy trzeci mężczyzna – zabójca z garotą – pojawia się za plecami olbrzyma, by go udusić.

„Ta scena jest tak efektowna dzięki montażowi – opowiadał charakteryzator Dick Smith, cytowany przez Harlana Lebo w książce *The Godfather Legacy*. – Rozmawiałem z wieloma osobami, które przysięgają, że widziały, jak nóż wbija się w dłoń”.

Przez dziewiętnaście godzin Montana był duszony, raz za razem. Podczas gdy reżyser i ekipa męczyli się, żeby uzyskać odpowiedni efekt, aktorzy usiłujący utrzymać potężnego Montanę co chwila przewracali się, bo nie radzili sobie z jego siłą.

„Oświetlenie było nieodpowiednie – wspominał Montana. – Zemdlałem pięć albo sześć razy. Zacząłem krwawić z nosa i uszu. Dostałem krwotoku, bo wstrzymywałem oddech i gwałtownie wypuszczałem powietrze. To nie były efekty specjalne”.

– To dlatego tak wytrzeszczasz oczy na ekranie? – spytał go później Philip Nobile, który zatytułował swój tekst *Who Was That Bug-Eyed Man?* (Kim był ten facet z wyłupiastymi oczami?).

– Gość naprawdę mnie dusił – odparł Montana. – Mocno ciągnął za linkę, a ja mu pomagałem, wstrzymując oddech. Czasami mdlałem i odpoczywałem, w sumie trwało to jakieś pięć godzin. Ale skoro to nie Francis Coppola był duszony, nie przejmował się, ile czasu to trwa.

– A gdyby dusiciel posunął się za daleko? – spytał Nobile.

– Dzięki wieloletniej karierze wrestlera, kiedy często mnie duszono, dokładnie wiedziałem, w którym momencie powinienem to przerwać – wyjaśnił Montana, nie precyzując, czy chodziło mu o ring, czy o plan filmowy. – Uderzyłbym ręką o bar, a z boku już czekał lekarz z tlenem.

Lenny Montana nie był jedyną osobą, która miała kłopoty podczas wspólnych scen z Marlonem Brando. Al Martino był doskonały w roli

przebrzmiałego gwiazdora estrady i potrafił świetnie odegrać zarówno sławę, jak i upadek. Ale kiedy przyszedł czas nakręcić najważniejszą scenę, kiedy rozkleja się przed Ojcem Chrzestnym, opowiadając żałosną historię o producencie, który nie chce mu dać roli w nowym filmie, Al Martino zamarł.

Stało się to wkrótce po tym, jak podczas przyjęcia weselnego zaśpiewał przebój Vica Damone'a *I Have But One Heart*, i po serdecznym powitaniu przez dona, który zaprosił go do swojego gabinetu. Martino później skarżył się, że Coppola ograniczył jego rolę, być może za sprawą nacisków Sinatry, ale reżyser odpowiedział: „Rola Johnny'ego Fontane'a została zmniejszona wyłącznie z powodu braku doświadczenia aktorskiego Martina". Aktor zripostował: „Przez Coppolę czułem ostracyzm na planie. Tylko Brando mnie nie ignorował".

Wtedy pojawiły się poważniejsze problemy.

– On odstawia szopkę rodem z Vegas, kiedy ze mną rozmawia – poskarżył się Brando Coppoli. – Co mam zrobić?

Nie mieli czasu na dalsze opóźnienia, więc Coppola poprosił Marlona, by dał z siebie wszystko, a później dołączy się dialogi i dodatkowe ujęcia. Kamery ruszają. Johnny Fontane siedzi na biurku Ojca Chrzestnego i żali się na hollywoodzkiego ważniaka, który nie chce dać mu roli, a potem – o zgrozo! – wybucha płaczem przed potężnym szefem mafii.

– Nie wiem, co robić, Ojcze Chrzestny – jęczy Martino jako Johnny Fontane.

W tym momencie zniecierpliwiony Brando porzuca scenariusz, zrywa się z krzesła, chwyta swojego chrześniaka za ręce i mocno go policzkuje.

– Możesz być mężczyzną! – ryczy. – Co ci odbiło? Co z ciebie wyrosło w tym Hollywood? Mięczak płaczący niczym baba?

„Martino nie wiedział, czy śmiać się, czy płakać”, opowiadał Caan, który tamtego dnia był obecny na planie.

Przez zaczerwienioną twarz Martina przemykają rozmaite emocje – od wstydu po upokorzenie – ale scena pozostała w filmie i doskonale się sprawdziła.

– Wyglądasz okropnie, masz jeść, odpoczywać, a za miesiąc ten hollywoodzki ważniak ustąpi – mówi Brando Fontane’owi po wymierzeniu mu słynnego zaimprowizowanego policzka.

– Za późno, zdjęcia zaczynają się za tydzień – odpowiada Fontane.

– Złożę mu propozycję nie do odrzucenia – oznajmia don Corleone. Francis Ford Coppola zapisał w swoim notatniku: CO ZA WŁADZA!

Podobnie jak w innych przypadkach reżyser chciał, by słynna scena z końskim łbem była jeszcze bardziej przerażająca na ekranie niż w powieści, gdzie hollywoodzki producent Woltz budzi się w olbrzymiej sypialni, która „zdawała się zamglona jak łąka w oparach”, a pod jego kołdrą leży „czarna, jedwabista głowa wspaniałego Chartuma, odrąbana od tułowia… w gęstej krwawej mazi”.

Coppola nie chciał ograniczać się do mrożącego krew w żyłach krzyku Woltza, do ogarniającego go lęku o przyszłość ani do „obłąkańczych wrzasków”, które zakończyły się telefonem do Johnny’ego Fontane’a z informacją, że piosenkarz ma się „zgłosić do pracy w następny poniedziałek”.

Chciał umieścić łeb konia nie na końcu łóżka, tak jak Puzo, ale pod kołdrą obok aktora Johna Marleya, który grał Woltza, „żeby w przeraźliwy sposób ujawnić, jak don postanowił przekonać producenta, że nie żartuje”, zapisał obok zarysu sceny.

Potrzebował idealnego końskiego łba, przypominającego Chartuma, konia wyścigowego, którego Woltz z taką dumą pokazuje Tomowi Hagenowi – królewskiej głowy symbolizującej ostatnią przysługę, jaką wyświadczył don Corleone w dniu ślubu swojej córki. W ten sposób don miał pokazać swoją niezwykłą władzę. Zrobić dla Johnny'ego to, czego ten nie był w stanie osiągnąć, jak don Corleone zapowiedział w gabinecie tuż po spoliczkowaniu chrześniaka.

Tom Hagen został wysłany na spotkanie z ważniakiem z wytwórni filmowej, a kiedy przybył na miejsce, z ekranu zabrzmiały słoneczne, nastrojowe akordy *Manhattan Serenade*, wybranej przez Roberta Evansa jako esencja Kalifornii. Słońce, palmy, Hollywood. Samotny Tom Hagen w fedorze przemierza z ciężką walizką rozległy parking przed siedzibą Woltz International Pictures, choć tak naprawdę, z oszczędności, był to dubler nagrany na terenie wytwórni Paramount.

Hagen znajduje Woltza w studiu i wpływowy producent wulgarnie odprawia wysłannika dona, po czym podejmuje go na kolacji w swojej posiadłości i oprowadza po stajni, gdzie chwali się perłą swojej kolekcji, koniem wyścigowym Chartumem, wartym sześćset tysięcy dolarów. Podczas kolacji pada kolejna odmowna odpowiedź, jeszcze ostrzejsza niż wcześniej; Woltz wybucha złością i wyrzuca Hagena ze swojego domu.

– A teraz zmiataj. Gdyby ten brudas coś kombinował, powiedz, że nie prowadzę orkiestry. Tak, słyszałem o tym.

„Sedno sceny: pokazuje pierwszego prawdziwego przeciwnika dona. Dzięki Woltzowi widz wierzy, że don Corleone złożył Johnny'emu obietnicę, której nie da się spełnić", napisał Coppola o nadchodzącej genialnej krwawej konfrontacji.

To było coś nowego, a zarazem odwiecznego. Pod osłoną nocy macki dona sięgają na drugi koniec Ameryki, chwytają pozornie wszechmocnego

Jacka Woltza i zabijają to, co najbardziej kocha. „Łeb konia pochodził prosto z sycylijskiego folkloru, tylko że tam przybijano do drzwi głowę ulubionego psa jako ostrzeżenie dla dłużnika”, wyjaśnił później Puzo.

– Don nigdy nie prosi o inną przysługę, gdy mu raz odmówiono – ostrzega Tom Hagen po tym, jak Woltz oświadcza, że nie spełni prośby dona Corleone i nie da Johnny’emu Fontane’owi wymarzonej roli, i dodaje: „Zrobiłbym dla twojego szefa wszystko, ale tego nie mogę”.

„Scena ósma: sypialnia Woltza”, napisał Coppola. Kamera wędruje po cichej posiadłości, w której nie ma pokojówek w fartuszkach ani służących, i wślizguje się do sypialni, „zupełnie jak niechciany intruz”. W ramach kontrastu z wcześniejszym wizerunkiem Woltza jako ostrożnego człowieka Coppola chciał zbudować nastrój nerwowości i bezbronności.

> Woltz budzi się bardzo wcześnie… Czuje coś wilgotnego, zauważa, że to krew, i gdy widz myśli, że to on krwawi, Woltz nagle siada, przerażony widokiem czerwonej dłoni, i widzi odcięty łeb Chartuma.
>
> Sedno: ukazać w przerażający sposób, że don postanowił przekonać Woltza, że nie żartuje…
>
> Problem: za mało przerażające. Jeśli widownia nie podskoczy na fotelach, poniesiesz porażkę. Zbytnie pójście w klimaty horrorów Cormana również byłoby błędem. Trzeba znaleźć idealną równowagę, by nie stracić wątku filmu. Pokazać ten obraz i wycofać się.

Dwudziestego maja, czterdziestego dnia zdjęć, Coppola przygotował się do nakręcenia sceny, o której później mówił, że jej nienawidził. „Nie znosiłem całej tej hollywoodzkiej części – wyznał w 1972 roku Stephenowi Farberowi. – Ale musiałem ją nakręcić przez ten durny koński łeb. Musiałem zrobić to, musiałem zrobić tamto, a nigdy nie miałem czasu, żeby przekazać to, na czym naprawdę mi zależało”.

Najpierw musiał znaleźć martwego konia. Konia, którego zakrwawiony łeb natychmiast przekona Jacka Woltza do obsadzenia Johnny'ego Fontane'a w filmie. Srebrnowłosy, uprzejmy, a zarazem gwałtowny mimo stylowej powierzchowności John Marley, który wcielił się w Woltza, był hollywoodzkim weteranem; ostatnia rola – ojca Ali MacGraw w *Love Story* – przyniosła mu nominację do Oscara.

Teraz Marley znajdował się w ogromnej sypialni w pałacu Falaise na terenie posiadłości Goulda-Guggenheima w Sands Point na Long Island, w „zamku otoczonym lasami, ogrodami i szklarniami, z basenem i prywatną plażą przy cieśninie", napisał Ira Zuckerman.

Elegancki aktor, który miał wtedy sześćdziesiąt trzy lata, stał w jedwabnej piżamie obok wypożyczonego łóżka. Było zimno i deszczowo. O trzeciej w nocy do stajni przyprowadzono sześć koni, z których jeden miał odgrywać cennego ogiera Chartuma. Władze wytwórni Paramount, zapewne pod naciskiem organizacji chroniących prawa zwierząt, były przeciwne użyciu łba świeżo zabitego zwierzęcia. Dlatego z Hollywood przyjechał spreparowany łeb, „prawdopodobnie należący do konia, który zdechł podczas kręcenia filmu z Johnem Wayne'em. Miał siwą grzywę i popękaną skórę" – wspominał Ruddy. „Był wysuszony, zakurzony i wypchany słomą – opowiadał scenograf Dean Tavoularis. – Do tego ważył około kilograma. Aktor swobodnie przesuwałby go po łóżku… To byłaby kretyńska katastrofa".

Oczywiście Coppola nie chciał o tym słyszeć.

„Francis zawsze dąży do jak największej autentyczności", powiedziała asystentka Ruddy'ego, Bettye McCartt, której polecono zająć się końskim łbem. Kiedy reżyser ten łeb zobaczył, od razu powiedział, że nie może go użyć.

– To nie jest głowa konia wyścigowego. One mają inne kształty. Muszę mieć łeb konia wyścigowego.

– Znajdź łeb konia wyścigowego – polecił Ruddy asystentce.

Zadzwoniła do lokalnego preparatora zwierząt. Bez powodzenia. Zdobycie głowy konia wyścigowego było trudnym – jeśli nie niemożliwym – zadaniem.

„Ktoś zaproponował, żeby zadzwoniła do pewnej firmy w New Jersey, która produkowała karmę dla psów z koniny”, wspominała McCartt.

Zadzwoniła do fabryki. „Odpowiedzieli, że mam szczęście, ponieważ właśnie poprzedniego dnia ubili konia wyścigowego. Obiecali, że jeśli do nich przyjadę, dostanę jego łeb”.

Tavoularis poinstruował ich, że głowa musi być oddzielona od reszty za pomocą tasaka, a nie piły, żeby uzyskać poszarpaną krawędź. Umówiono się na odbiór rekwizytu, ale podobno kierowcy zbuntowali się, gdy usłyszeli, co mają przewozić.

– Jak mogliście zabić konia dla potrzeb filmu? – spytała później Tavoularisa dziennikarka.

– Słucham? – oburzył się kierownik produkcji. – Ma pani psa?

– Owszem, mam.

– W takim razie tego konia zabito dla pani psa, a nie dla potrzeb filmu.

> Pojechałam limuzyną wytwórni… Kazałam szoferowi zatrzymać się na rynku, skąd wzięliśmy wielkie zielone torby na śmieci, a potem pojechaliśmy do New Jersey po łeb, który nieziemsko cuchnął – opowiadała McCartt. – Szofer wściekał się, bo śmierdziało jak…

Tavoularis kazał skonstruować stalową skrzynię z szufladą na suchy lód, żeby głowa była w chłodzie i mogła bezpiecznie dotrzeć do charakteryzatora, Dicka Smitha.

– Przywiozę ci łeb konia, a ty go ucharakteryzujesz – ostrzegł Smitha Tavoularis. – Obrzydliwy widok. Przygotuj się na prawdziwy koszmar.

Wczesnym rankiem „pojawiło się czterech mięśniaków niosących wielką stalową skrzynię z czterema ryglami – wspominał Al Ruddy. – Otworzyli ją i w środku leżał oderżnięty koński łeb z wywieszonym językiem, wnętrznościami i krwią. John Marley odskoczył o kilka metrów”.

Położyli łeb, wciąż częściowo zmrożony, na łóżku i oblali go sztuczną krwią.

John Marley zgodnie z otrzymanymi instrukcjami wślizgnął się pod żółtą satynową pościel, starając się nie dotykać nogami krwawej miazgi.

– Za mało krwi – ocenił Coppola i na koński łeb, łóżko oraz aktora wylano kilka litrów sztucznej krwi, sporządzonej z syropu kukurydzianego i czerwonego sproszkowanego barwnika spożywczego.

Niektórzy członkowie ekipy stali na korytarzu, gdy Marley powoli odsunął zakrwawioną kołdrę i zaczął przekonująco krzyczeć. Robił to raz za razem, podczas kolejnych ujęć. Kiedy ogłoszono przerwę na lunch, był w zakrwawionym łóżku z końską głową „od ośmiu albo dziewięciu godzin”, powiedział asystent reżysera Fred Gallo. Jakby tego było mało, okna musiały pozostać zamknięte ze względu na jakość dźwięku. Dlatego do środka nie wpadało świeże powietrze i stary aktor był uwięziony w gorącym, cuchnącym pokoju pełnym krwi.

– Francis, jeśli on teraz wyjdzie z tego łóżka, to nie namówimy go do powrotu – ostrzegł Gallo.

Kontynuowali więc zdjęcia także w porze lunchu, aż łóżko zmieniło się w „kałużę krwi, a ekipa musiała wielokrotnie donosić świeżą pościel i piżamy”, napisał Zuckerman.

– No dobrze, John, teraz wyprostuj nogi – polecił Coppola.

Marley wyprostował nogi, a kiedy dotknął gołym ciałem zmrożonego końskiego łba, wydał z siebie przerażający krzyk, choć może po prostu odegrał go zgodnie z planem.

„Aaaa, aaa, aaa! – wspominał Ruddy. – Nie mógł przestać wrzeszczeć. Wpadł w szał. Trzeba przyznać, że wyglądało to obrzydliwie i wystraszyłoby każdego poza największymi twardzielami”.

„Facet był dzielny”, przyznał Tavoularis.

Kiedy Coppola wreszcie zawołał „Cięcie!”, Marley wyskoczył z łóżka.

„To było obrzydliwe, ale sprawdziło się świetnie”, opowiadał Ruddy.

Ta scena miała się stać filmową klasyką, choć wtedy mało kto się tego spodziewał. Jack Ballard, który wciąż czuwał nad produkcją z ramienia wytwórni Paramount i podważał wszystkie decyzje Coppoli, jeszcze ostrzej zaatakował reżysera. Zanim zakończono zdjęcia, Coppola zawołał:

– Zadzwonię do Charliego Bluhdorna i powiem mu, że Jack Ballard ma zostać odsunięty od filmu! Mam dosyć tego, że stale czuję na karku jego oddech!

Pozostała im do nakręcenia jeszcze jedna scena: Marley w stajni pokazujący Tomowi Hagenowi swojego ukochanego konia Chartuma.

Zalany krwią aktor poszedł pod prysznic. „Spytałem go, czy chce zachować zakrwawione piżamy na pamiątkę”, wspominał Gallo.

– Powiem ci, gdzie możesz je sobie wsadzić – odparł Marley.

14
TANIEC NA SZNURKU

Stare studio Filmways przy Sto Dwudziestej Szóstej Ulicy w środku wschodniego Harlemu, gdzie przez lata nakręcono tak wiele słynnych filmów, było ładnym obiektem w nieprzyjemnej okolicy.

Brando i jego asystentka Alice Marchak często pojawiali się tam rano, żeby zrobić charakteryzację i dobrać strój. Gwiazdor miał niewielkie oczekiwania, ale mnóstwa od niego wymagano. „Marlon wciąż uważał, że *Ojciec Chrzestny* będzie tylko filmem klasy B”, wspominała Marchak.

Pewnego dnia, gdy szofer wysadził ich przed budynkiem Filmways, zauważyli nieznany samochód zaparkowany przy krawężniku.

Oboje zatrzymali się, żeby na niego popatrzeć.

Samochód opierał się podwoziem o asfalt. Ktoś ukradł koła.

„Marlon nagle chwycił moje dłonie i puścił się biegiem, ciągnąc mnie za sobą”, opowiadała Marchak.

– To niebezpieczna dzielnica! – wykrzyknął. – Jeśli ci dwaj mężczyźni zobaczą Ojca Chrzestnego, zaczną strzelać!

Marchak jak okiem sięgnąć nikogo nie widziała, ale nie zamierzała dyskutować.

Wbiegli po schodach do garderoby Marlona na piętrze i tam opadła na kanapę, „sapiąc i dysząc, a Brando runął na podłogę, również zdyszany,

zanosząc się śmiechem”.

– Jacy dwaj mężczyźni? – spytała Marchak, gdy już uspokoiła oddech.

Nawet jeśli ich widział, to już dawno odeszli.

Brando i Marchak na razie byli bezpieczni. Ale wszelkie wyobrażone zagrożenia czyhające na nich na ulicy były niczym w porównaniu z bitwą, którą mieli stoczyć w studiu. Mimo stłumienia buntu ekipy Coppola wciąż nie miał pełnej kontroli nad filmem. Jack Ballard nadal przebywał na planie, ciągle wisiał na telefonie i patrzył reżyserowi na ręce, zwracając uwagę na wszystkie wydatki i każdy ruch. Z kolei operator Gordon Willis, dotychczas tylko zrzędliwy, coraz mocniej się stawiał, zwłaszcza w kwestii ustawienia aktorów na planie.

Tak precyzyjnie oświetlał każdy plan, że „gdyby aktor przesunął się w bok choćby o trzydzieści centymetrów, znalazłby się w ciemności”, wspominał Gray Frederickson.

Operator kamery wymagał od aktorów „dokładności do entej potęgi”, powiedział Coppola w wywiadzie dla „Premiere”. Reżyser tymczasem liczył na ich spontaniczność i chciał, żeby poszczególne sceny „żyły”.

Willis czuł, że Coppola zna się głównie na „filmowaniu w biegu”. „Nie da się w ten sposób nakręcić klasycznego filmu”, twierdził i dodawał, że reżyser jednego dnia chciał uzyskać styl cinéma-vérité, czyli swobodnego dokumentu, znany z jego wcześniejszych obrazów, a następnego domagał się użycia olbrzymiego teleobiektywu, co wymagało starannego ustawienia i planowania.

„Francis doprowadzał Gordona do szału”, opowiadał charakteryzator Dick Smith.

Przygotowywał scenę w jakiś sposób, a potem ją zmieniał, nawet jeśli Willis był już ustawiony. „Miotał się między różnymi pomysłami”. Przepisywał sceny rano albo już na planie. „Scenariusze Francisa są jak

gazety – twierdził Dean Tavoularis, odnosząc się do dążenia Coppoli do doskonałości. – Każdego dnia pojawia się nowe wydanie”.

Ani Coppola, ani Willis nie zamierzali ustąpić, ponieważ obaj wierzyli, że ich podejście jest kluczowe dla stworzenia dobrego filmu.

„Francis zamykał się w swoim gabinecie, a Gordon nie chciał wyjść ze swojej przyczepy”, opowiadał producent Al Ruddy pisarzowi Harlanowi Lebo.

Bitwa pomiędzy reżyserem a operatorem osiągnęła punkt krytyczny w starym studiu na planie, który miał służyć jako jadalnia rodziny Corleone. Obsada robiła próbę sceny przy kolacji po postrzeleniu dona Corleone, gdy wszyscy zasiadają przy stole, a Sonny zajmuje miejsce u jego szczytu.

Nie szło im najlepiej. Z powodu ciągłych zmian wprowadzanych przez Coppolę próby z aktorami trwały zbyt długo jak dla Willisa. Był gotowy do kręcenia i rozdrażniony ciągłym – i powolnym – dążeniem reżysera do doskonałości.

Coppola chciał zmienić ujęcie, na co Willis odparł, że będzie musiał na nowo oświetlić plan.

– Chcę kręcić już teraz – rzucił Coppola.

– Nie jestem gotowy – odpowiedział Willis, który był na skraju wytrzymałości nerwowej. Za chwilę miał wybuchnąć. – Niczego nie potrafisz zrobić dobrze! – wydarł się przy wszystkich na reżysera, po czym opuścił plan.

Coppola kontynuował próbę, jakby nic się nie stało. Ruddy i Frederickson przybiegli, żeby nie dopuścić do dalszych konfliktów.

– Zacznijmy kręcić – polecił Coppola i zawołał: – Znajdźcie Chappiego, znajdźcie Chappiego! – Chodziło mu o kamerzystę Michaela Chapmana.

Chapman zbiegł z planu i schował się w toalecie; usiadł na sedesie ze spuszczonymi spodniami i zamknął drzwi kabiny. Nie chciał stawać pomiędzy toczącymi wojnę reżyserem i operatorem.

Już trzydzieści dni i nocy trwały intensywne zdjęcia. Konfliktom i krytyce nie było końca. Wśród ekipy wybuchł bunt, zduszony w zarodku. A teraz operator zszedł z planu, wsiadł do samochodu i ruszył w drogę do domu w Nyack w stanie Nowy Jork.

– Pierdolę ten film! – wrzasnął Coppola. – Wyreżyserowałem pięć filmów i nikt mi, kurwa, nie mówił, jak mam to robić. Chcę nakręcić to ujęcie teraz i, kurwa, zrobię to, nawet jeśli będę musiał wypieprzyć operatora z pracy!

Zaniepokojony Frederickson usiłował uspokoić reżysera, który wybiegł z planu i popędził przez stare studio do swojego gabinetu na piętrze, który znajdował się niedaleko garderoby Marlona Brando.

„Usłyszałam głośne kroki na schodach i jakiś wściekły człowiek przeciął korytarz – opowiadała Marchak, która właśnie wyszła z garderoby Marlona i stała na korytarzu, gdy minął ją furiat. – Próbował otworzyć drzwi swojego gabinetu, ale gałka stawiała mu opór, więc… Trach! Bum!”

Coppola przebił drzwi pięścią, tak że pękły i zawisły na zawiasach.

„Mój Boże, może się zastrzelił!”, zawołał ktoś z dołu, jak odnotował Ira Zuckerman.

„Byłam oszołomiona, a potem uświadomiłam sobie, że tym furiatem był Coppola – wspominała Marchak. – W końcu Marlon wszedł do garderoby”.

– Francis zwariował – powiedziała mu asystentka. – Czy to przez ciebie?

Brando, który był przyzwyczajony do reżyserskich tyrad, tym razem – wyjątkowo – mógł zaprzeczyć.

„Mogli go zwolnić – wspominał wciąż powracające plotki o poszukiwaniu zastępstwa za Coppolę. – Ale powiedziałem Francisowi, że ja też bym wtedy odszedł”.

Dziesięć minut po roztrzaskaniu drzwi Coppola wrócił na plan, „czerwony jak burak”, ale gotowy do dalszej pracy.

Wezwano stolarzy, żeby wstawili nowe drzwi do gabinetu reżysera, a Frederickson pojechał do Nyack po Willisa.

Następnego dnia zdjęcia ruszyły pełną parą.

Pięć dni później Coppola znów był na planie i filmował szybki namiętny numerek między Sonnym a Lucy Mancini, główną druhną na ślubie Connie Corleone.

Seks – kluczowy dla sukcesu powieści Puza – w filmie miał odgrywać mniej istotną rolę. Ale scena erotyczna między Sonnym a Lucy była ważna, ponieważ już na początku filmu pokazywała wybuchowy charakter i temperament Sonny’ego. Potajemna i gwałtowna schadzka miała zostać nagrana niezależnie od wesela, w małej sypialni, w której tłoczyli się zaciekawieni członkowie ekipy. „Ludzie zawsze się zbiegają, kiedy kręcimy sceny zabójstw i seksu”, powiedział Willis Zuckermanowi. Ale gapie mieli pecha: Coppola polecił wszystkim poza kamerzystami opuścić plan, żeby para mogła zaznać odrobiny prywatności. Musieli się zadowolić słuchaniem, jak Caan i Jeannie Linero – komiczka, którą producent Norman Lear odkrył w Las Vegas i później obsadzał w swoich sitcomach – jęczą podczas ośmiu powtórek, których wymagało nakręcenie tej sceny.

Ekipa była pod stałą presją czasu, ale Coppola pilnował wszystkich szczegółów i nieśpiesznie wyjaśniał Jamesowi Caanowi, jak ma odegrać scenę seksu.

Po drugiej stronie miasta w ciasnym nowojorskim mieszkaniu Coppoli jego żona Eleanor właśnie miała urodzić ich trzecie dziecko. Poprzedniego wieczoru wpadli do nich na kolację reżyser George Lucas i jego żona Marcia, którzy byli przejazdem w Nowym Jorku w drodze na wycieczkę po Europie. „Zjedliśmy kolację, a potem posiedzieli trochę w naszym mieszkaniu, ponieważ mieli lot dopiero około jedenastej wieczorem”, wspominała Eleanor.

Dla wszystkich było oczywiste, że żona Coppoli wkrótce urodzi.

– Może w moje urodziny? To już jutro – zażartował Lucas. Kiedy tylko goście wyszli, Eleanor dostała skurczy.

Zadzwoniła do męża i kazała mu wrócić do domu.

Coppola zabrał kamerę, którą zamierzał sfilmować poród, i popędził do mieszkania, żeby odwieźć żonę do szpitala.

Wczesnym rankiem na świat przyszła dziewczynka. Nadali jej imię Sofia.

Urodzona w dniu urodzin George’a Lucasa, w samym środku zdjęć do *Ojca Chrzestnego*, oczywiście musiała zostać reżyserką. Ale najpierw została aktorką. Trzy tygodnie po przyjściu na świat Sofia Coppola pojawiła się w scenie chrztu w katedrze Świętego Patryka przy Mott Street; wcielając się w rolę chłopca – syna Connie i Carla Rizziego – już w pierwszych dniach życia wykazała się wyjątkowym talentem.

Na początku czerwca 1971 roku wysoko na wzgórzach ponad Los Angeles, w domu trzydziestosześcioletniego scenarzysty Roberta Towne’a przy Hutton Drive, zadzwonił telefon. Wtedy przyszły zdobywca Oscara miał na koncie tylko kilka projektów dla telewizji, anonimową współpracę przy *Bonnie i Clydzie* oraz dwa filmy Rogera Cormana. Poznał Coppolę przez

Cormana, a teraz Francis miał dla niego propozycję… no cóż, nie do odrzucenia.

Coppola czuł, że powinien pokazać zmianę warty nie tylko pomiędzy donem Corleone i jego synem Michaelem, ale też pomiędzy całym starym i nowym pokoleniem gangsterów. Tylko że ta zmiana jeszcze nie została opisana.

Drugiego czerwca Brando spóźnił się trzy godziny na plan, częściowo z powodu niezadowolenia z kluczowej sceny po powrocie Michaela z Sycylii, gdy ten przejmuje rolę Ojca Chrzestnego.

Brando przekazał swoje odczucia w kilku oschłych słowach.

– Nie chcę milczeć – poinformował Coppolę.

Kiedy w końcu się pojawił, by nakręcić tę scenę, zdecydowano się na jedno długie ujęcie, do którego potem zamierzano dograć dialogi. Marlon wykorzystał tę okazję i skoro nie musiał odczytywać kwestii z kartek, z których korzystał podczas zdjęć, przez całą scenę opowiadał Alowi Pacino sprośne dowcipy.

Toczyła się partia pokera. Według kontraktu Brando otrzymywał czterdzieści tysięcy dolarów za każdy ponadplanowy tydzień zdjęciowy, pod warunkiem że to nie on był przyczyną opóźnień, a gdyby tak się stało, sam miał płacić karę, czego domagała się wytwórnia. Teraz Coppola musiał nakręcić scenę z udziałem umierającego dona i jego młodego następcy. Do kogo zwrócić się o pomoc? Na marginesach notatek niejednokrotnie zapisywał „Zapytać Maria” i często to robił. Ale Mario Puzo nie opisał w powieści sceny przekazania władzy, która u Coppoli miała się stać osią ostatniego aktu.

Puzo nie uczestniczył w powstawaniu filmu, odkąd Ruddy zerwał umowę z Joem Colombo. „Mniej więcej wtedy przestałem współpracować z ekipą jako konsultant, nie z tego powodu, ale dlatego, że czułem się jak

piąte koło u wozu – napisał Puzo. – Poza tym w większości dyskusji brałem raczej stronę kierownictwa, a nie twórców, co bardzo mnie denerwowało”.

Dlatego Coppola zwrócił się o pomoc do scenarzysty.

Robert Towne akurat był w kuchni, gdy odebrał telefon z Nowego Jorku z prośbą o ratunek od wieloletniego przyjaciela. „Potrzebował pomocy – wspominał. – Dotychczas nie miał żadnej sceny między ojcem i synem, a bardzo jej potrzebował. Zgodziłem się”.

Towne słyszał plotki, że *Ojciec Chrzestny* jest w tarapatach, że „film się sypie”, a teraz Coppola je potwierdzał, skoro dzwonił do niego z prośbą o pomoc przy jednej scenie w zamian za… no właśnie, za co? Na pewno nie pieniądze. „Francis i ja byliśmy starymi przyjaciółmi i nie pamiętam… chyba zapłacili mi kilka tysięcy dolarów – opowiadał Towne. – Byłem wtedy właściwie nieznany”.

Spakował niewielki bagaż: koszulę, dżinsy na zmianę, szczoteczkę do zębów i – przede wszystkim – szaro-brązową maszynę do pisania IBM Selectric. Zabrał także egzemplarz powieści Maria Puzo.

– Nie chcę, żeby milczeli – dodał Coppola, powtarzając prośbę Marlona Brando.

– Więc mają mówić? – upewnił się Towne.

– Tak – potwierdził Coppola.

„To były wszystkie instrukcje, jakie otrzymałem”, wspominał scenarzysta.

Po wylądowaniu w Nowym Jorku udał się prosto do siedziby Gulf+Western, gdzie przyjaciel pokazał mu materiały ze swojej problematycznej produkcji. Francis Coppola, zazwyczaj wulkan niespożytej energii i podekscytowania, sprawiał wrażenie wymizerowanego. „Zbliżał się koniec zdjęć i wyglądał koszmarnie”, wspominał Towne.

Ale materiały, które pokazał mu Coppola, to było czyste złoto.

„Były świetne. Powiedziałem mu, że chyba nigdy nie widziałem lepszych materiałów filmowych. Sprawiał wrażenie oszołomionego i uznał, że oszalałem. Bo wszyscy urządzali mu pranie mózgu. A ja byłem zdania, że wykonał genialną robotę”.

„Czy popełniłem błąd, wzywając go na pomoc? Czy on tylko mi się podlizuje?” Towne wyobrażał sobie, że takie myśli chodziły Coppoli po głowie.

Potem spotkał się z Marlonem Brando, a ten powiedział mu to samo co Coppola:

– Nie chcę milczeć.

Chciał mówić. A pisanie dialogów było specjalnością Roberta Towne’a.

Zaniósł swoją ciężką maszynę do pisania do mieszkania na Manhattanie, które wynajął mu aktor Buck Henry. Był wczesny wieczór, gdy Towne wziął roboczy scenariusz i zasiadł za klawiaturą przy biurku Henry’ego w salonie. Zjadł kanapkę kupioną w delikatesach i zabrał się do pracy. Towne wiedział, gdzie ma się znaleźć jego scena i co Coppola chciałby nią osiągnąć: przekazanie pałeczki między pokoleniami, od Vita do Michaela, od Marlona Brando do Ala Pacino.

Popatrzył na okładkę powieści Maria Puzo, zaprojektowaną przez S. Neila Fujitę, tę ze sznurkami zwisającymi z dłoni lalkarza. Fujita namalował podobną dłoń na swoim obrazie z 1955 roku, do czego zainspirował go lincz na Emmetcie Tillu, czternastoletnim Afroamerykaninie, którego brutalnie zamordowano w Missisipi. Fujita znał Maria Puzo i jak twierdził jego syn Kenji, „był z nim w kontakcie”. Inspiracją dla tego surowego i uderzającego obrazu krzyżaka w dłoni lalkarza z pewnością była powieść, w której Puzo wielokrotnie wspomina o pociąganiu za sznurki i niechęci ludzi do bycia marionetkami kontrolowanymi przez władze, o czym mówi sam Corleone. Dla Towne’a

krzyżak był „wskazówką”, punktem wyjścia. Zbliżała się północ, gdy pojawiły się słowa. Światło. Przełom. Język. Spłynęły z okładki książki do wnętrza scenarzysty, a potem, za pośrednictwem maszyny do pisania, na kartkę.

„Przyszło mi to bez wysiłku”, przyznał Towne.

Ci dwaj mężczyźni, zarazem delikatni i twardzi, wypowiadają słowa, które mogłyby paść z ust każdego ojca i syna, gdy siedzą w ogrodzie dona Corleone. „DON, starszy i słabszy; MICHAEL… mówi i je” – tak wyglądał ogólny opis sceny.

– Co jest? Co cię gryzie? Poradzę sobie. Tak jak mówiłem – zwraca się Michael do swojego starego ojca, a ten odpowiada:

– Wiedziałem, że to czeka Santina. A Fredo… Fredo był… Ale tobie tego nie życzyłem. Całe życie harowałem, żeby zapewnić byt rodzinie, a nie chciałem być marionetką w rękach… ważniaków.

Marionetka. Oto klucz do wszystkiego.

„To wielka tragedia mężczyzny i jego ukochanego syna, który jest wcieleniem wszystkich jego nadziei na przyszłość – powiedział później Al Ruddy i wyrecytował następną kwestię z pamięci: – Liczyłem, że to ty będziesz trzymał sznurki. Jako senator albo gubernator Corleone…”

To jego marzenie. A tymczasem co się stało? Dzieciak musi stanąć na linii frontu, żeby uratować ojca, i również zostaje gangsterem. To takie smutne.

– Dojdziemy i do tego – zapewnia Michael podstarzałego dona.

Około czwartej nad ranem Towne zadzwonił do najlepszego przyjaciela, Edwarda Taylora, niegdyś stypendysty Rhodesa, a teraz wykładowcy, który był jego współlokatorem w Pomona College. Od tamtej pory byli nierozłączni; Taylor pomagał Robertowi Towne’owi przy każdym scenariuszu, inspirował go i stał się jego współpracownikiem. Pomagał mu

nawet – anonimowo – przy scenariuszu *Chinatown*, za który Towne zdobył Oscara w 1975 roku.

„Był środek nocy i z pewnością go obudziłem”, wspominał Towne.

Przeczytał Taylorowi napisaną scenę.

„Uznał, że jest całkiem niezła”.

To wystarczyło Towne’owi.

Minęły jeszcze dwie bezsenne godziny, zanim o wpół do siódmej Coppola odebrał go z mieszkania Bucka Henry’ego. Towne usiadł na tylnym siedzeniu obok reżysera i szofer zawiózł ich do kompleksu na Staten Island, gdzie Brando i Pacino mieli nakręcić wspólną scenę. Stawka była wysoka. Brando następnego dnia wyjeżdżał, a została im do nakręcenia jeszcze jedna scena – śmierć dona w ogrodzie. Dlatego musieli w jeden dzień skończyć tak zwaną scenę przekazania władzy. „Gdyby im się nie udało, Coppola nie miałby kolejnej szansy”, opowiadał Towne.

Przez pierwsze trzy kwadranse jazdy samochodem reżyser milczał.

– Udało się? – spytał w końcu.

– Tak sądzę – odparł Towne i podał mu podkładkę z dwustronicową sceną.

Coppoli spodobało się to, co przeczytał.

Zanim dotarli do kompleksu, uznał, że Towne powinien osobiście pokazać scenariusz Marlonowi.

Towne znalazł aktora na krześle charakteryzatora, gdzie „robiono mu policzki”. Po kilku minutach wymieniania uprzejmości Brando poprosił, by przeczytał scenę.

Scenarzysta był wściekły, że Coppola postawił go w takiej sytuacji.

„Przeczytać scenę Marlonowi Brando? – Był zbity z tropu. – Jeśli źle to zrobię, mam przejebane”. Ale miałby jeszcze bardziej przejebane, gdyby

usiłował odegrać tę scenę w obecności mistrza, dlatego odczytał ją monotonnym głosem, bez emocji. Kiedy skończył, Brando zwrócił się w jego stronę.

– Jeszcze raz – poprosił.

Towne przeczytał jeszcze raz i wtedy Brando „zaczął analizować kolejne linijki i pytać mnie, co dokładnie miałem na myśli”.

Dla Towne’a była to zapewne „najbardziej szczegółowa analiza sceny”, z jaką miał do czynienia.

– Zostanie pan podczas zdjęć? – poprosił Brando. Razem udali się do ogrodu, gdzie poszczególne kwestie Marlona szybko przepisano na olbrzymie arkusze. Nakręcenie tej jednej sceny trwało cały dzień, od wczesnego ranka do wieczora.

Kiedy wszyscy byli zadowoleni, Brando spojrzał na Towne’a.

– Kim pan jest? – spytał.

– Nikim – odparł scenarzysta. – Zwykłym gościem.

– No cóż – powiedział Brando. – Nie wiem, skąd pan się wziął, ale cieszę się, że pan tutaj jest.

Później Coppola spytał przyjaciela, czy chce zostać wymieniony w napisach końcowych, ale odmówił.

– Kurwa, to tylko jedna scena! – żachnął się, po czym dodał: – Podziękuj mi, jeśli zdobędziesz Oscara.

I tak się stało, gdy w 1973 roku Coppola stanął na scenie podczas ceremonii rozdania Oscarów, by przyjąć statuetkę za najlepszy scenariusz adaptowany. „Sukinkot, zrobił to”, wspominał Towne.

Następnego dnia, czwartego czerwca, było słonecznie, gdy Brando przystąpił do ostatniego dnia pracy: miał umrzeć na zawał w swoim ogrodzie podczas zabawy z wnukiem. Większość obsady i ekipy

zgromadziła się na planie, żeby pożegnać Marlona, którego wszyscy zdążyli pokochać.

Próbując uspokoić i przekonać do siebie Anthony'ego Gounarisa, trzylatka, który wcielał się w rolę jego wnuka, Brando włożył do ust skórkę pomarańczy i zaryczał jak potwór, co wystraszyło małego aktora i dzieciak zaczął płakać. Jack Ballard uznał, że to było niepotrzebne. „Próbował mnie powstrzymać przed sfilmowaniem sceny z Marlonem i jego wnukiem na grządce z pomidorami i prawie mu się udało, ale zdołałem nakręcić wystarczająco dużo materiału", opowiadał potem Coppola.

Francis Ford Coppola był wyczerpany.

Była dziesiąta wieczorem dziewiątego czerwca 1971 roku. Reżyser miał za sobą pięćdziesiąt trzy dni zdjęciowe na planie *Ojca Chrzestnego*. Lekarz przepisał mu tabletki na sen, by mógł przetrwać pełne nerwów noce, oraz zastrzyki z witaminy B12, które miały mu pomóc zrealizować morderczy plan.

Kiedy zdjęcia dobiegły końca, Coppola popatrzył na swojego młodego asystenta i zapytał:

– Wciąż chcesz reżyserować filmy?

Po tak chaotycznych zdjęciach asystentowi można by wybaczyć, gdyby zaprzeczył – zresztą nie wiadomo, czy sam Coppola odpowiedziałby twierdząco.

– Pamiętaj o trzech rzeczach – powiedział asystentowi. – Po pierwsze, zanim zaczniesz zdjęcia, miej skończony scenariusz. Zawsze pojawiają się jakieś zmiany, ale nie powinny być zbyt duże. Po drugie, pracuj z ludźmi, którym ufasz i z którymi czujesz się bezpiecznie. Zapamiętuj członków ekipy, którzy się sprawdzili, i ściągaj ich do następnych projektów. Po

trzecie, postaraj się, by twoi aktorzy czuli się bezpiecznie, bo tylko wtedy będą dobrze pracować.

Kiedy opuszczał plan filmowy, by wrócić swoim kombi do wynajętego mieszkania, dorzucił jeszcze jedno:

– Przy tym filmie nie udała mi się żadna z tych rzeczy.

Frustracja i niepewność, które dręczyły Coppolę przez cały okres pracy nad filmem, jeszcze przybrały na sile, gdy zdjęcia przeciągnęły się na lato. Tydzień po nakręceniu sceny śmierci dona Coppola był na cmentarzu Calvary w Queens, jednej z największych i najstarszych nekropolii w kraju, gdzie spoczywają policjanci, politycy i gangsterzy. Tamtego dnia miał kręcić scenę pogrzebu dona Corleone, przy udziale stu pięćdziesięciu statystów, dwudziestu karawanów i limuzyn oraz morza kwiatów, które kosztowały fortunę. Nie udało mu się przed zmierzchem nakręcić wszystkich potrzebnych ujęć i kipiący w nim gniew w końcu wybuchł – nie przeciwko komuś konkretnemu, tylko samemu filmowi.

– Kurwa, kurwa, kurwa… – powtarzał, uderzając pięścią o dłoń i idąc w stronę Graya Fredericksona. – Ten film to strata mojego czasu, a harmonogram jest nierealny.

Na środku cmentarza zapragnął coś rozbić, wszystko jedno co. Ale był uwięziony pośród kurzu i kamieni. W końcu zauważył coś, co dało się zniszczyć: czterolitrową butlę białego wina Almaden, z której Gianni Russo popijał w trakcie zdjęć.

„Chce roztrzaskać naczynie o nagrobek, ale w ostatniej chwili zmienia zdanie”, napisał Ira Zuckerman w *The Godfather Journal*.

Zamiast tego Coppola cisnął butelkę w dół wzgórza na ulicę, gdzie rozbiła się z trzaskiem.

Zabrał swoją torbę i schował się pomiędzy dwoma wysokimi grobowcami; usiadł tam i ukrył twarz w dłoniach.

Miał wrażenie, że nic nie idzie po jego myśli. A stawka cały czas rosła i zbliżała się scena pełna efektów specjalnych, która miała wytwórnię słono kosztować: zabójstwo Sonny’ego Corleone.

Scenę kręcono na opuszczonej działce na Long Island, gdzie Dean Tavoularis zbudował od zera punkt poboru opłat, który miał udawać bramki na Jones Beach Causeway.

– Sukinsyn! – wybucha James Caan w roli Sonny’ego, gdy bierze od matki telefon i słyszy łkającą siostrę, co musi oznaczać, że niewydarzony szwagier ponownie podniósł na Connie rękę. Tym razem Sonny nie zamierza sprać Carla na kwaśne jabłko, ale go zabić. Tyle że Carlo zaatakował jako pierwszy, gdy sprzedał Sonny’ego rodzinie Barzini i na Sonny’ego wydano wyrok śmierci. Płacz siostry tylko podsycił jego wściekłość.

To imponujący triumf zła i Coppola, podobnie jak Puzo, zamierzał uśmiercić Sonny’ego w niezwykle brutalny sposób. „Grubo przesadzona strzelanina, jak w ZAPACIE”, napisał w notatniku; chodziło mu o film *Viva Zapata!* z 1952 roku w reżyserii Elii Kazana, z Marlonem Brando w roli głównej.

> Dziurawią go jak szwajcarski ser, nie mogą ryzykować, że przeżyje. MUSIMY ODNIEŚĆ TAKIE WRAŻENIE, PATRZĄC NA TO ZABÓJSTWO. Potem kopnięcie zwłok… To pokazuje, jak bardzo go nienawidzą.
>
> Przede wszystkim widzowie muszą sobie uświadomić, że to jest pułapka, W TEJ SAMEJ CHWILI CO SONNY.

– Otwórz tę cholerną bramę. Rusz dupę! – woła Sonny, biegnąc do swojego lincolna continentala.

Bramy kompleksu należącego do rodziny Corleone otwierają się i samochód wyjeżdża na Jones Beach Causeway. Tam czeka go śmiertelny balet pocisków i krwi z rąk zamachowców z pistoletami maszynowymi. Ale

choć James Caan robił dobrą minę do złej gry, tak naprawdę był przerażony, jak wcześniej Coppola.

„Skłamałbym, gdybym powiedział, że nie byłem nieco zdenerwowany”, przyznał później.

Zabójstwo Sonny’ego było technicznym majstersztykiem, który mógł się równać z krwawą łaźnią, jaką Arthur Penn stworzył w 1967 roku w scenie z samochodem w *Bonnie i Clydzie*. W aucie wywiercono dwieście otworów i umieszczono w nich małe ładunki wybuchowe, a kolejną setkę rozmieszczono na budce poboru opłat. Co najważniejsze, ciało Caana również miało eksplodować. Jego twarz pokryto specjalnie zaprojektowanymi plastrami, pod którymi kryła się sztuczna krew, przymocowanymi do cienkiej żyłki, którą członkowie ekipy mieli pociągnąć, gdy rozpocznie się strzelanina. Jeden z mężczyzn pracujących przy efektach specjalnych przyznał się Caanowi, że jeszcze nigdy nie umieścił na nikim tylu ładunków.

Jakby tego było mało, producent Al Ruddy szepnął Caanowi do ucha godzinę przed rozpoczęciem zdjęć:

– Naprawdę się denerwuję. Będziesz nam potrzebny jeszcze przez dwa tygodnie, a podczas tej sceny może ci się stać krzywda. To by nam pokrzyżowało harmonogram. Bądź ostrożny.

„Gdyby zbliżyć do nich dłoń, zrobiłyby w niej dziurę – opowiadał Caan o ładunkach. – Wszyli je nawet w moje buty! Te same ładunki, które umieścili w samochodzie i wysadzili go w powietrze? Teraz miałem je na swoim ciele”.

Wszystko wymagało „dokładnej choreografii, niczym scena tańca”, dodał Caan, a jeden drobny błąd mógł się skończyć katastrofą. Tylko jedna rzecz sprawiała, że wciąż jakoś się trzymał. Oczywiście były to kobiety na planie.

„Gdyby nie dziewczyny, pewnie bym tego nie zrobił – przyznał. – Bałem się, że ładunki urwą mi głowę. Ale patrzyły na mnie dziewczyny. Trzeba to zrobić, kiedy dziewczyny patrzą, prawda?”

Poza bezpieczeństwem aktora ekipę martwiły także kwestie finansowe. Zastosowano takie efekty specjalne, że dwuminutowa scena kosztowała sto tysięcy dolarów, co opłaciłoby się tylko wtedy, gdyby wszystko przebiegło zgodnie z planem i bez kontuzji.

Coppola zawołał „Akcja!”. Poborca opłat zgodnie z planem upuszcza monety, co jest dla Sonny’ego jasnym sygnałem, że spieprzył sprawę. Zyskuje pewność, gdy poborca nagle schyla się po pieniądze. Przed lincolnem zatrzymuje się samochód, który blokuje mu drogę, i ze środka wypadają czterej zamachowcy z pistoletami maszynowymi.

„Sonny otwiera drzwi i wysiada, mimo ostrzału – napisano w scenariuszu. – RYCZY jak byk, a potem pada na ziemię”.

Wszystko doskonale się udało. Pistolety maszynowe, efekty specjalne, ładunki wybuchowe, plastry, pękające szyby w samochodzie – wszystko zadziałało za pierwszym razem, co musiało cieszyć, ponieważ kolejne ujęcie mogłoby kosztować dodatkowe sto tysięcy dolarów. A co najlepsze, Caan wyszedł z tej sceny bez szwanku, choć nieco oszołomiony. Kiedy reżyser zawołał „Cięcie!”, aktor obmacał swoje włosy i głowę, szukając obrażeń. Miał podarty garnitur, lecz był cały i zdrowy.

– Ale rozwaliliśmy ten samochód! – zachwycał się później Ruddy.

15
„POZNAŁAM GO, WYSZŁAM ZA NIEGO I UMARŁAM”

Dwudziesty ósmy czerwca 1971 roku, upalny letni dzień, idealny na strzelaninę.

Nie w filmie, ale na ulicach Nowego Jorku.

W filmie Coppola szykował się do nakręcenia sceny miłosnej.

Na ulicach planowano popełnienie morderstwa.

Ekipa *Ojca Chrzestnego* pracowała w Nowym Jorku przez sześćdziesiąt sześć dni. Tego dnia, gdy Al Pacino i Diane Keaton leżeli razem w łóżku w hotelu St. Regis, nagrywając scenę, która nie trafiła do filmu, kilka przecznic dalej, przy Columbus Circle, w samo południe miał się odbyć wiec Ligi Praw Obywatelskich Amerykanów Włoskiego Pochodzenia z okazji Dnia Jedności. Mimo że na uroczystość zaproszono licznych muzyków – takie sławy jak Sammy Davis Jr., Frankie Valli i Four Seasons czy B.B. King – niewątpliwą gwiazdą miał być Joe Colombo. Rosnący w siłę założyciel Ligi utorował drogę ekipie tworzącej *Ojca Chrzestnego* w Nowym Jorku, a teraz dziesiątki tysięcy ludzi miały zgromadzić się na Columbus Circle, żeby posłuchać przemowy gangstera, który został działaczem społecznym.

Al Ruddy przygotowywał się do udziału w wiecu; miał stanąć u boku Joego Colombo, by okazać mu szacunek w związku z pomocą, jakiej ten udzielił twórcom filmu. Ale poprzedniego wieczoru odebrał telefon od tajemniczego agenta FBI, który kontaktował się z nim przez cały okres trwania zdjęć. „Nigdy się nie przedstawił, nie był jednak oszustem, bo kilka razy przestrzegł mnie przed różnymi zagrożeniami”, powiedział Ruddy.

– Pod żadnym pozorem nie możesz jutro stać obok Joego Colombo na Columbus Circle – powiedział agent. – Rozumiesz?

– Rozumiem – rzucił Ruddy.

Tajemniczy agent federalny nigdy więcej się do niego nie odezwał.

Mniej więcej o tej samej porze Gianni Russo w swoim pokoju w hotelu Park Lane odebrał telefon od Tommy’ego Bilottiego, współpracownika rodziny Gambino, który w 1985 roku zostanie zamordowany razem z Paulem Castellano przed restauracją Sparks Steak House na Manhattanie.

– Wybierasz się na wiec? – spytał Bilotti.

– O czym ty mówisz? Mam stać na podeście – odparł Russo.

– Nie obchodzi mnie, czy masz siedzieć Joemu Colombo na kolanach. Nie pójdziesz tam – powiedział Bilotti.

Russo zadzwonił do prawnika Joego Colombo.

– Mam grypę żołądkową – skłamał. – Przez następne dwie godziny nie wyjdę z toalety.

Na Columbus Circle było pełno członków i zwolenników Ligi, a także gapiów, którzy chcieli zobaczyć i usłyszeć niestrudzonego wojownika Joego Colombo oraz gwiazdy estrady, które miały wystąpić po nim. Siedem lat po tym, jak został szefem jednej z nowojorskich rodzin, i nieco ponad rok po założeniu Ligi Colombo wyplenił słowo „mafia” z *Ojca Chrzestnego*, serialu telewizyjnego *FBI* oraz Departamentu Sprawiedliwości, a także rozprawił się ze stereotypami dotyczącymi

Amerykanów włoskiego pochodzenia, między innymi w reklamach Alka-Seltzer. („*Mama Mia*, jakie ostre pulpety”).

Colombo ruszył przez gęsty tłum w stronę sceny pokrytej serpentynami w kolorach włoskiej flagi. Wzniesiono ją pod pomnikiem Krzysztofa Kolumba, naprzeciwko budynku Gulf+Western. Colombo był u szczytu swoich możliwości: zdeklarowany domator, ojciec czterech synów i jednej córki, który dla federalnych pozostawał gangsterem, „głową mafijnej rodziny zrzeszającej dwustu członków i sprzymierzeńców”.

Tak czy inaczej, był najbardziej popularnym szefem mafii w historii, a wielu uznawało go za zdecydowanie zbyt znanego i wygadanego.

Za kwadrans dwunasta, tuż przed rozpoczęciem wiecu, do Joego Colombo podszedł mężczyzna, który wyglądał na fotografa z gazety. Miał aparat fotograficzny, a na szyi oficjalną przepustkę. Nagle przykucnął i w jego dłoniach zamiast aparatu pojawił się pistolet wycelowany w Joego. Pociągnął za spust trzy razy i z bliska trafił Joego w tył głowy, kark i szczękę.

Przez chwilę panowała pełna zaskoczenia cisza.

Potem rozpętał się chaos.

Colombo upadł, a policja rzuciła się na strzelca, którym był Jerome Addison Johnson, dwudziestopięciolatek z New Brunswick w New Jersey. Kolejni policjanci usiłowali zakuć go w kajdanki. Ale zanim się to udało, padły jeszcze dwa strzały – nikt nie dowiedział się, kto je oddał. Po chwili zamachowiec leżał martwy na ziemi i nie mógł wyjawić, kto zlecił mu zabójstwo.

– Dacie wiarę? – spytał Coppola, oglądając wieczorne wiadomości w pokoju hotelowym, w którym przez cały dzień nagrywali scenę miłosną między Alem Pacino a Diane Keaton. – Zanim zaczęliśmy pracować nad filmem, mówiliśmy: „Mafiosi już nie strzelają do siebie nawzajem”.

Myśleliśmy, że jednym z naszym problemów jest to, że film przestał być aktualny.

Po chwili stacja telewizyjna pokazała materiał dokumentalny o pierwszym dniu zdjęciowym do *Ojca Chrzestnego* na nowojorskiej Piątej Alei.

Mafia i filmowcy znów stali się jednością.

Joego Colombo odwieziono do szpitala Roosevelta, gdzie ponownie rozegrały się sceny rodem z filmu: tak jak don Corleone leżał w śpiączce na szpitalnym łóżku. „Po dwóch gliniarzy przy każdym wejściu – pisał Howard Blum dla „Village Voice". – Nikt tego nie powie, ale wielu spodziewa się kolejnej próby zamachu: ataku na szpital, by dobić Colomba. Zupełnie jak w *Ojcu Chrzestnym*".

Colombo spędził w śpiączce niemal siedem lat i ostatecznie zmarł na zawał serca w 1978 roku. Jego krucjatę o prawa obywatelskie spotkał niechlubny koniec.

Policja i wspólnicy Joego Colombo podejrzewali braci Gallo, Joeya i Alberta, którzy od dawna krytykowali jego działalność, „nawet wobec agentów FBI i funkcjonariuszy policji", napisali Don Capria i Anthony Colombo w książce *Colombo: The Unsolved Murder*. Joe Gallo, który słynął z burzliwego temperamentu, otwarcie obwiniał Joego Colombo o zmniejszenie znaczenia jego frakcji po mafijnych wojnach, które w latach sześćdziesiątych przetoczyły się przez Nowy Jork.

Kiedy wieści o zamachu rozprzestrzeniały się po mieście, bracia Gallo wkroczyli do akcji, bo wiedzieli, że będą głównymi podejrzanymi, zarówno w oczach władz, jak i żądnych zemsty żołnierzy Colomba. Joe i Albert Gallo zostali doprowadzeni do komisariatu, żeby złożyć zeznania. Nie postawiono im żadnych zarzutów i zwolniono do domu. Wkrótce potem Joe wszedł do kawiarni w Red Hook na Brooklynie.

„Próbują nas wrobić – mówił, jak napisał Peter Diapoulos w książce *The Sixth Family*. – Że niby sprzątnęliśmy Joego Colombo. Kurwa, chciałbym, żeby tak było. Ale J. Edgar Hoover pewnie spuszcza się teraz w spodnie. Dzisiaj wyprawi *banchetto*”.

Niecały rok później Joe Gallo został zastrzelony w restauracji Umbertos Clam House w Little Italy, kiedy świętował swoje czterdzieste trzecie urodziny. Czterej zamachowcy podobno byli z rodziny Colombo i mścili się za szefa, który wciąż leżał w śpiączce.

Krew lała się dalej, zarówno na ulicach, jak i w filmie.

Apartament w nowojorskim hotelu Americana przy Szóstej Alei udawał Las Vegas. John Cazale w roli Freda – ubrany jak paw, w okularach przeciwsłonecznych na nosie, posłany do Vegas, by poznał tajniki prowadzenia kasyna i nie wchodził rodzinie w drogę – wykonał swój słynny taniec, wprowadzając niezbyt zachwyconego Michaela na przyjęcie powitalne, które dla niego przygotował. Nie brakowało koktajli, muzyków, a przede wszystkim tancerek rewiowych.

Kierownik kasyna, Moe Greene, żydowski gangster, którego Puzo wzorował na Bugsym Siegelu, wchodzi dumnym krokiem i każe rozdać wszystkim obecnym żetony, żeby mogli zagrać na koszt kasyna. Tę postać efektownie powołał do życia aktor Alex Rocco, który przechwalał się swoimi kontaktami z półświatkiem. Jak wspominał Fred Roos:

> [Rocco] często opowiadał, że kiedyś był w mafii. Nie podawał żadnych szczegółów, ale sugerował, że był prawdziwym gangsterem. Wielu z tych ludzi twierdziło, że zna ten świat, kiedy jednak pytałem, skąd go znają, twierdzili, że nie mogą mi powiedzieć.

„Możliwe, że mu wspomniałem, że byłem bukmacherem i siedziałem w więzieniu, lecz nigdy nie wstąpiłem do mafii”, powiedział Rocco przed swoją śmiercią w 2015 roku.

Michael zasiada na tronie i mści się na rywalach, aż wszyscy przywódcy wrogich rodzin kolejno padają trupem w krwawy i efektowny sposób, co zaplanował Puzo, upiększył Coppola i zmontował Peter Zinner. Na zmianę oglądamy Michaela podczas chrzcin dziecka jego siostry i zabójstw: Carmine Cuneo zostaje zastrzelony po tym, jak utknął w obrotowych drzwiach; Philipa Tattaglię pociski przeszywają w łóżku kochanki; Emilio Barzini ginie na schodach przed nowojorskim sądem, gdy widząc zamordowanych ochroniarza i szofera, próbuje uciec; Victor Stracci umiera w windzie w hotelu St. Regis, do której dwukrotnie strzela ze śrutówki zdyszany Clemenza. A Moe Greene, gangster z kasyna w Las Vegas, dostaje kulkę w oko w trakcie masażu.

Rodzina Corleone znów niepodzielnie rządzi. Ale Michael ma jeszcze jeden niewyrównany rachunek: Carlo Rizziego, który wystawił Sonny'ego. Coppola w tej scenie pozostał wierny książce. Pokrył strony powieści Puza strzałkami i notatkami: Carlo przyznaje się Michaelowi, że wystawił Sonny'ego na polecenie Barziniego („Przyznaje się", napisał Coppola); Michael mówi Carlowi, że zostanie przeniesiony do Las Vegas i że on „nigdy nie uczyniłby siostry wdową" („Ważne OSZUSTWO"); Clemenza czeka z garotą na tylnym siedzeniu i dusi Carla, a ten przed śmiercią wybija nogą przednią szybę. („Zaskoczenie dla widzów. Nikt nie spodziewa się Clemenzy z garotą").

„Cała władza jest w jego rękach", napisał Coppola o Michaelu Corleone.

Zdjęcia już prawie się zakończyły, przynajmniej w Nowym Jorku. Ostatniego wieczoru, drugiego lipca, po siedemdziesięciu dniach filmowania w całym mieście, ekipa wróciła na Broadway, gdzie pośród

tłumów miała sfilmować ostatnią scenę w mieście. Był bezchmurny, gorący piątkowy wieczór i rzesze ludzi, posłusznie zgromadzonych za barykadami, patrzyły, jak Al Pacino stoi przed restauracją Jacka Dempseya i czeka, aż samochód zabierze go na spotkanie z Sollozzem i McCluskeyem.

Chociaż był środek lata, Pacino i reszta ekipy byli ubrani w zimowe stroje.

Ostatni dzień nie obył się bez problemów. Zdjęcia powinny się odbyć w nocy, ale ekipa rozpoczęła pracę o szesnastej i Coppola z zaskoczeniem odkrył, że zazwyczaj spokojna pizzeria była pełna turystów świętujących zbliżający się Dzień Niepodległości. Niektórzy statyści mieli na sobie cienkie sportowe koszule i trzeba było dla nich sprowadzić płaszcze, ponieważ scena miała się rozgrywać w zimie. Problemy, problemy, problemy… aż wreszcie koniec.

Produkcja była znacznie opóźniona, a pozostały jeszcze do nakręcenia sceny na Sycylii. Impreza kończąca zdjęcia odbyła się poprzedniego wieczoru w starym hotelu w Chelsea, Cornish Arms, gdzie Coppola, który pojawił się jako pierwszy, śpiewał serenady, przygrywając sobie na elektrycznych organach. Teraz członkowie ekipy wychylili ostatnie wspólne drinki w restauracji Jacka Dempseya.

Ale ich lidera już dawno nie było.

Samochód powoli sunął starymi drogami przez przedmieścia rozległego miasta Palermo, a następnie przez wzgórza w stronę Corleone, małego sycylijskiego miasteczka, którego nazwę Mario Puzo wykorzystał jako nazwisko swojej mafijnej rodziny w Ameryce. Francis Ford Coppola razem ze scenografem Deanem Tavoularisem i asystentem producenta Grayem Fredericksonem wybrali się do Corleone, by sprawdzić, czy można tam

nakręcić sceny, w których Michael Corleone, przebywający na wygnaniu po podwójnym zabójstwie, zakocha się, a następnie straci młodą żonę, Apollonię, której uroda, niczym trafienie pioruna, odebrała mu oddech.

„Kiedy dotarliśmy do Corleone, wyjąłem aparat i zacząłem robić zdjęcia przez tylną szybę. Wtedy kierowca i ludzie w miasteczku wpadli w szał", opowiadał Tavoularis.

– Nie! Żadnych zdjęć! Ktoś zobaczy!

Była druga połowa lipca. Coppola przyleciał do Rzymu siedemnastego wspólnie z aktorami i ekipą, która stanowiła tylko ułamek tej w Nowym Jorku. Przeprowadził przesłuchania aktorów w salach konferencyjnych hotelu Parco dei Principi i dwudziestego drugiego przyleciał na Sycylię. Teraz znaleźli się w Corleone, miasteczku, w którym przyszło na świat tak wielu szefów mafii i które „miało najwyższy wskaźnik zabójstw ze wszystkich miejscowości na świecie", jak pisał Puzo w *Ojcu Chrzestnym*. Tamtego letniego dnia w 1971 roku wciąż mieszkało tam wielu gangsterów i dlatego aparat fotograficzny wzbudził taki popłoch. „Naprawdę się wystraszyli, ponieważ niedawno zabito sędziego i władze podejrzewały, że zamachowiec może się ukrywać w Corleone", tłumaczył Tavoularis.

Ale to, czy groziło im zastrzelenie, było mniej istotne – okazało się, że miasteczko jest zbyt nowoczesne i zatłoczone, by oddać wizję Coppoli, szukającego „krainy duchów", do której Michael uciekł z Nowego Jorku.

– Nie kręć w Corleone, to brudna dziura – powiedział mu Frederickson. Znał to miasteczko, ponieważ jako inżynier kiedyś pracował i mieszkał w Katanii.

Ruszyli dalej, aż w końcu znaleźli malownicze miejsca, które mogły zastąpić zbyt wielkomiejskie i niebezpieczne Corleone: malutkie wioski na wzgórzach, oddalone o kilka kilometrów od nadmorskiego kurortu Taormina.

Coppola musiał zaciekle walczyć o dwutygodniowy wyjazd na Sycylię. Kierownictwo wytwórni, szukając oszczędności, namawiało go do nakręcenia tych scen w Stanach Zjednoczonych. Ale teraz, gdy znalazł się we Włoszech, wreszcie poczuł, że te miesiące walki się opłaciły. Na Sycylii znalazł nieco spokoju, przynajmniej chwilowo. „Dla Francisa to był raj – wspominał Al Ruddy. – Przyjechaliśmy dyskretnie, bez robienia hałasu, bez fanfar. Zdjęcia przebiegły bez zakłóceń. Wszystko poszło jak po maśle. Wykonaliśmy swoją pracę i wyjechaliśmy".

Nawet Gordona Willisa uwiodło sycylijskie światło oraz atmosfera przepychu i szczęścia. „Chciałem, żeby wszystkie sceny na Sycylii były słoneczne, nierzeczywiste, mityczne, jakby rozgrywały się w bardziej romantycznej krainie. Znacznie łagodniejszej niż surowy Nowy Jork, który wyglądał jak na zdjęciach w gazecie".

Z dala od ciągłego nadzoru Jacka Ballarda i sokolego wzroku Roberta Evansa Coppola znalazł spokój i lepiej dogadywał się z operatorem. Ale Ballard wciąż kontrolował produkcję i za sprawą skomplikowanej choreografii międzynarodowych lotów i odpraw celnych dbał o to, by materiały filmowe krążyły między Los Angeles i Włochami.

Notatka, którą przesłał Ballard, by wyjaśnić kwestie logistyczne, głosiła:

> Samolot Trans World Airlines, lot 845, odlatuje z Rzymu o 14.00 i ląduje w Los Angeles następnego dnia o 1.05 w nocy. To oznacza, że materiały z poniedziałku zostaną wysłane we wtorek, w środę trafią do Hollywood, jeszcze tego samego dnia obejrzymy je w Beverly Hills i odeślemy w czwartek rano.

Ale podejmowane przez Ballarda próby sprawowania ścisłej kontroli zza oceanu spaliły na panewce. Jak wspominał Frederickson:

> Ballard powiedział ludziom z Paramount Pictures, że marnotrawimy pieniądze, a oni zadzwonili do Ruddy’ego, gdy byliśmy na Sycylii. Zmusili go, żeby wcześniej przyleciał do Nowego Jorku, i przeprowadzili audyt. Audytorzy stwierdzili, że… nie mają żadnych zastrzeżeń do procesu produkcyjnego filmu.

W lipcu 1971 roku ekipa *Ojca Chrzestnego* przybyła na Sycylię. Wcześniej tego samego roku, jeszcze przed obsadzeniem Ala Pacino, Coppola załatwił chyba najważniejszą sprawę we Włoszech: znalazł dziewczynę, piękność, która miała odebrać dech Michaelowi, kobietę, która „niczym fantazja” miała wyłonić się z tej krainy. „Problemy: jeśli wygląd Apollonii nie zrobi oszałamiającego wrażenia”, napisał Coppola w swoim notatniku.

Stefania Sandrelli była jedną z czołowych młodych włoskich aktorek i faworytką do tej roli, obok Ornelli Muti, która dziewięć lat później miała zadebiutować w anglojęzycznym filmie w roli księżniczki Aury we *Flashu Gordonie*. Inną kandydatką była piękna brytyjska aktorka Olivia Hussey, która, choć nie była Włoszką, olśniła widzów w roli Julii w filmie *Romeo i Julia* Franca Zeffirellego z 1968 roku. Lista kandydatek rozrosła się do dwudziestu dwóch nazwisk i znalazła się na niej także amerykańska aktorka Marisa Berenson. Rolę początkowo zaproponowano włoskiej aktorce Ottavii Piccolo, ale ta była niedostępna w wymaganym terminie. A potem Coppola otrzymał od łowcy talentów zdjęcie nieznanej dziewczyny. Nazywała się Simonetta Stefanelli. Nie miała jeszcze siedemnastu lat i mieszkała z rodzicami w Rzymie po tym, jak w wieku czternastu lat rzuciła szkołę, „na co włoskie dzieci mają przyzwolenie”, napisał dziennikarz Associated Press Bob Thomas w jednym z nielicznych wywiadów ze Stefanelli.

Coppolę od razu uderzyły uroda i niewinność dziewczyny. „Dałem jej rolę, ponieważ kiedy po naszym spotkaniu odwróciła się, żeby odejść, przez

chwilę pląsała jak mała dziewczynka”.

Stefanelli przeczytała powieść Puza dopiero wtedy, gdy dostała rolę. W scenie nocy poślubnej Apollonii i Michaela, gdy „ich ciała zwarły się jak porażone jedwabistą elektrycznością”, nawet nie mrugnęła.

„Robiłam już coś takiego w innym filmie – powiedziała. – Nie lubię takich rzeczy, ale jeśli rola tego wymaga, zgodzę się”.

Ekipa produkcyjna, za którą tutaj podążały dziesiątki, a nie setki miejscowych, odwiedzała kolejne sycylijskie miasteczka. W Savoce znaleźli bar Vitellego, gdzie Michael przedstawia się ojcu Apollonii.

– Nazywam się Michael Corleone. Niektórzy by dużo zapłacili za tę informację. Ale wtedy pańska córka straciłaby ojca, zamiast zyskać męża.

W Savoce znajdował się również idealny kościół do nakręcenia sceny ślubu, a okoliczni mieszkańcy doskonale nadawali się do odegrania ról weselnych gości. Potem przenieśli się do Forza d’Agrò, uroczej wioski, w której Michael pyta po włosku:

– Gdzie są wszyscy mężczyźni?

– Wyginęli w wendetach.

Następnie udali się do Fiumefreddo di Sicilia, gdzie znajdował się Castello degli Schiavi, który stał się wiejską, ale imponującą rezydencją dona Tommasino, gdzie Apollonia tragicznie ginie w eksplozji samochodu, którym chciała nauczyć się jeździć.

Przybycie aktorów – Ala Pacino jako Michaela, włoskiego gwiazdora Angelo Infantiego jako ochroniarza Fabrizia, Franco Cittiego jako Cala oraz Corrado Gaipy jako starego dona Tommasino (ten ostatni zyskał sławę we Włoszech dzięki filmowi podopiecznego Coppoli, George’a Lucasa, do którego nagrał włoski dubbing dla postaci Obi-Wana Kenobiego) – nie wzbudziło wielkiej sensacji na Sycylii w latach siedemdziesiątych.

Nikt jednak nie mógł zaprzeczyć wrażeniu, jakie zrobiła Apollonia, gdy po raz pierwszy pojawiła się na zalanych słońcem polach. „Widziałam, że chce ze mną porozmawiać”, mówiła o Alu Pacino Stefanelli, która wtedy nie znała angielskiego. Porozumiewali się spojrzeniami. Dzięki jej pięknej postaci film na chwilę wypełnił się miłością i blaskiem, które wkrótce miały zostać zniszczone.

Dla Ala Pacino zdjęcia na Sycylii były jak odwiedziny w kraju przodków. „Moi rodzice stamtąd pochodzili, chociaż nigdy się nad tym nie zastanawiałem. Dziwne, że w końcu zagrałem Sycylijczyka”.

Po długim procesie kompletowania obsady, miesiącach trudnych zdjęć i niezliczonych pełnych wątpliwości bezsennych godzinach Pacino wreszcie poczuł się chciany. „Sycylijczycy serdecznie nas przyjęli… Uwielbiałem ich szczerość, otwartość i gościnność. Jeszcze nie byłem sławny, więc miałem luksus normalności”.

Stał się jednym z nich; „mieszkał w małym pokoiku nad wodą”, miejscowi otworzyli przed nim swoje drzwi i zapraszali go na wspólne posiłki. „Owszem, wiedzieli, że gram w filmie, ale nie znali mnie, nawet nie wiedzieli, jak się nazywam – wspominał. – To było bardzo przyjemne, a naturalne piękno Sycylii mnie oczarowało”.

Lecz rano budziły go piekielny skwar i nieznośna presja.

> Robiło się bardzo gorąco, czasem temperatura dochodziła do niemal pięćdziesięciu stopni. Pamiętam, jak pewnego wyjątkowo upalnego dnia jeden ze statystów poprosił o przerwę na lunch, a asystent reżysera ostro odmówił. Statysta pochodził z tamtych okolic i mimo upału musiał mieć na sobie wełniany strój zakrywający całe ciało.

– Potrzebuję przerwy, jest popołudnie, a jeszcze nic nie jadłem – powtórzył.

– Nie – ponownie odparł asystent reżysera.

– W takim razie idę – powiedział mężczyzna grzecznie.

– Jeśli odejdziesz, zostaniesz zwolniony.

Statysta wzruszył ramionami.

– W porządku – rzucił, dodał „Miłego dnia” po włosku i odszedł. Wędrował drogą, nawet się nie oglądając. Pacino nie mógł oderwać od niego wzroku. „To był prawdziwie wolny człowiek. Bardzo mi się spodobał”.

W końcu nadszedł czas wyjazdu ze słonecznej wyspy i akcja filmu znów pogrążyła się w mroku. Reżysera czekała kolejna wojna, tym razem w Los Angeles, przeciwko znajomemu wrogowi, szefowi produkcji w wytwórni Paramount, Robertowi Evansowi, który miał zupełnie inną wizję filmu.

Simonetta Stefanelli, młoda aktorka, która wcieliła się w Apollonię, podsumowała swoją rolę w prostych słowach:

„Poznałam go, wyszłam za niego i umarłam”.

Nosze na kółkach co chwila wjeżdżały do montażowni Paramount Pictures i pracowni dźwiękowców w Samuel Goldwyn Studio w West Hollywood, gdy Robert Evans starał się kierować wytwórnią ze szpitalnego łóżka. „Wyglądał jak duch”, opowiadał Peter Bart. Ten duch miał obsesję na punkcie otrzymanego filmu, marmurowej rzeźby Michała Anioła, zmontowanej ze stu pięćdziesięciu kilometrów taśmy filmowej, niemal dziewięćdziesięciu godzin materiałów. *Ojciec Chrzestny* pochłaniał Roberta Evansa. „Oglądał go razem z montażystą (co często robią szefowie wytwórni filmowych), dokonywał drobnych poprawek i dodawał pojedyncze sceny – mówił Bart. – Albo fragmenty scen. Francis zapewne zrobiłby te same zmiany. Ale Bob naprawdę pomagał, mimo całego

zamieszania ze szpitalnym łóżkiem”. Nafaszerowany lekami na receptę albo kokainą – a często jednym i drugim – w wieku czterdziestu jeden lat był tylko cieniem dawnego przystojnego i pełnego wigoru mężczyzny. „Zacząłem zażywać kokainę, żeby lepiej się pieprzyć, ale przez nią już nie mogę tego robić”, napisał Evans w pamiętnikach.

Nosze na kółkach, na których leżał podczas osiemnastogodzinnych dni pracy, wypełnionych spotkaniami i postprodukcyjnymi zabiegami przy filmie, były skutkiem wyjątkowo prozaicznej kontuzji: wypadku na korcie tenisowym.

„Grał bardzo dobrze, ale brzydko”, opowiadała Ali MacGraw.

Kort tenisowy w Woodland znajdował się niedaleko basenu, otoczonego kręgiem niebosiężnych fontann, oraz słynnej sali projekcyjnej, w której bywały największe, najjaśniejsze i najbardziej niesławne gwiazdy tego pokolenia. Ale kort tenisowy był zarezerwowany dla ludzi trzeźwych i przy zdrowych zmysłach; zapewniał dzienną rozrywkę, która pozwalała zachować sprawność podczas nocnych libacji.

Pewnego słonecznego kalifornijskiego dnia Robert Evans, ubrany w nieskazitelnie biały strój tenisowy, z idealną fryzurą, idealną opalenizną i pozornie idealnym życiem, machnął rakietą i zmienił swoją przyszłość w piekło. „Potknął się i poważnie uszkodził mięśnie pleców – opowiadała MacGraw. – To był głupi wypadek, który przydarzył się w samym środku największego zamieszania z *Ojcem Chrzestnym*, gdy Robert musiał codziennie oglądać materiały z planu i je komentować”.

Ale w przypadku Evansa trudno oddzielić fakty od fikcji, więc nawet przyczyna jego kontuzji pleców była kwestionowana. „Jeśli chodzi o wypadek podczas gry w tenisa, to nie jestem pewien, czy miał miejsce – powiedział Bart. – Zawsze podejrzewałem, że bolące plecy były skutkiem braku ćwiczeń i szkodliwych nawyków”.

Kolejna osoba, hollywoodzka felietonistka Joyce Haber, dziewiętnastego sierpnia 1971 roku napisała: „Wiceprezes wytwórni Paramount, Evans, wciąż podpisuje umowy, ale złamał nadgarstek podczas weekendowej partii tenisa. Grał w debla, przewrócił się i upadł na dłoń. Potem wyznał, że zachował się jak głupiec i dokończył seta ze złamaną ręką, ponieważ grał o duże pieniądze”.

„W niedzielę Evans trafił do szpitala – donosiła Haber. – W poniedziałek przyszedł do biura z ręką w gipsie”.

Złamany nadgarstek był najmniejszym problemem Evansa. Wszystko przysłaniała jego obsesja na punkcie *Ojca Chrzestnego*. Teraz, gdy miał kontuzjowane plecy, wędrówka ku perfekcji była utrudniona. „Żyję po to, by dotykać magii – tłumaczył później. – W pewnym sensie jestem jak Don Kichot. Śnię niemożliwy do spełnienia sen”.

Teraz był rannym Don Kichotem, który nie podróżował na Rosynancie, ale na noszach, nękany rwą kulszową, ostrymi bólami, które przeszywały mu nogi i promieniowały na całe jego życie, gorszymi niż „tysiąc bolących zębów”, jak napisał. A zamiast Sancho Pansy pomagały mu leki, przez które coraz bardziej popadał w fiksację. Lekarze przepisali mu środki przeciwbólowe, a on, by zapewnić sobie energię i koncentrację niezbędne do pracy, sięgnął po lekarstwo najpopularniejsze w Hollywood w latach siedemdziesiątych: kokainę.

Wiele lat później w pamiętnikach wychwalał postprodukcję jako „najważniejszy etap tworzenia filmu… sztukę samą w sobie”.

Na tym etapie wszystkie aspekty obrazu – „materiały filmowe, dialogi, ścieżka dźwiękowa, muzyka i efekty” – łączą się, tworząc „filmową magię albo przeciętność”.

Wszystko to mogą osiągnąć albo zaprzepaścić „niezwykle utalentowani artyści, o których wkładzie rzadko się wspomina”.

Teraz ci „niezwykle utalentowani artyści” znajdowali się pod jego kontrolą, mimo że Evans już nie miał kontaktu ze swoim reżyserem wizjonerem. Coppola po oddaniu materiałów uciekł przed nieprzewidywalnym Robertem Evansem do San Francisco.

W końcu nie miał prawa dokonać ostatecznego montażu filmu.

Ważniaki z wytwórni wygrały.

Przynajmniej tak to postrzegał Evans. Ale w wywołanym lekami otępieniu prawda i fałsz się mieszały. A to, co wydarzyło się później, przypominało halucynację, pełną sprzecznych retrospekcji i chorych wizji, które zaogniały sytuację niczym potężna dawka kokainy.

Kiedy Francis Ford Coppola wrócił do Kalifornii, w tle nie rozbrzmiewała wesoła, krzykliwa muzyka, jaka w filmie ogłaszała przybycie Toma Hagena na Zachodnie Wybrzeże. Podobnie jak Evans, Coppola również był duchem, nie za sprawą tenisowej kontuzji, ale miesięcy morderczej pracy na planie. Niekończące się konflikty, spiski, wybuchy i załamania towarzyszące kręceniu niezwykle angażującego filmu o mafii doprowadziły go do wyczerpania.

Wrócił do domu, który kupił, ale na który nie było go stać, potężnego wiktoriańskiego budynku, o którym jego żona Eleanor wspominała jako o „rezydencji z dwudziestoma dwoma pokojami na skrzyżowaniu Broadway Street i Fillmore”.

Był to odpowiedni – choć jeszcze nieumeblowany – dom dla robiącego karierę filmowca, który wracał razem z rodziną po długim pobycie w wynajętym mieszkaniu w Nowym Jorku. Ale nawet tu Coppola nie mógł odetchnąć. Poprzednimi właścicielami byli hippisi z psami, więc reżysera

i jego rodzinę „niemal zjadły pchły”, wspominała Eleanor. „Były nienasycone! To była prawdziwa katastrofa”.

Pogryziony przez pchły we własnym domu i stale krytykowany w pracy, Coppola zabrał się do przycinania niekończących się rolek taśmy do stusiedemdziesięciopięciominutowego filmu. Zgodnie z umową miał zmontować film w San Francisco, a nie w Los Angeles, ponieważ *Ojciec Chrzestny* „nie był i nie będzie filmem rodem z Los Angeles”, jak wyraźnie zaznaczył reżyser w liście dotyczącym obsady, i dotyczyło to również montażu. Zamierzał skorzystać z pomocy Billa Reynoldsa (który pracował między innymi przy takich przebojach jak *Dźwięki muzyki*) oraz Petera Zinnera i zmontować film w swoim jeszcze do niedawna uśpionym studiu American Zoetrope.

Ale zaczęli pracę w wiktoriańskim domu Coppoli, gdzie oglądali kolejne taśmy z materiałem, którego było tak dużo, że dwaj montażyści rzucili monetą: Reynolds, który wygrał, miał zająć się pierwszą, a Zinner drugą połową filmu. Czuli na sobie wzrok Roberta Evansa. „Bob powiedział nam, że jeśli przyniesiemy film dłuższy niż dwie godziny i piętnaście minut, to zabierze nam taśmę i przemontuje cały obraz w Los Angeles”, opowiadał Coppola pisarzowi Peterowi Cowiemu.

Mimo wszystko reżyser nie skrócił filmu i pokazał trwającą dwie godziny i pięćdziesiąt trzy minuty wersję… no cóż, nie jest jasne komu. Coppola twierdził, że kolegom z American Zoetrope. „To byli ludzie z San Francisco. Nie pamiętam dokładnie ich nazwisk, może poza George’em Lucasem. Pamiętam, że uznali film za niezły, ale nie na taką reakcję liczyłem”.

Inni wspominają, że pokaz w San Francisco w 1971 roku był wprost genialny. „Zwalił mnie z nóg”, powiedział dźwiękowiec Walter Murch. Niektórzy przekonywali, że widzieli film w sali projekcyjnej wytwórni

Paramount w Nowym Jorku. „Na tym nędznym pokazie było tylko dziesięć osób – opowiadał Peter Bart. – Charlie Bluhdorn, Martin Davis, ja i Evans. Francisa tam nie było”.

„Przegadany, zero akcji, nigdy nie będą go grali w Europie”, ocenił kierownik do spraw zagranicznej dystrybucji.

Inni, wliczając Evansa, uważali film za dobry, może nawet świetny, ale był zdecydowanie za długi dla byłego kierownika dystrybucji, a obecnie prezesa wytwórni, Franka Yablansa, który później przyznał, że „w ogóle nieszczególnie lubi filmy”. Yablans rywalizował z Evansem o względy króla, Charliego Bluhdorna. A podczas gdy Evans pragnął „dotknąć magii”, Yablansowi zależało tylko na złocie. Jego zadanie polegało na takim skróceniu filmów produkowanych przez wytwórnię, by zmaksymalizować liczbę seansów i co za tym idzie, wpływy z biletów, a to oznaczało, że górnym limitem były dwie godziny z małym kawałkiem.

Ojciec Chrzestny pierwotnie miał trafić do kin w najlepszym okresie dla filmów, w Boże Narodzenie 1971 roku. Kiedy okazało się, że premiera zostanie przełożona na 1972 rok, Bluhdorn i Yablans „rozpętali piekło”, jak powiedział Bart.

Al Ruddy wspominał, że Yablans przykazał im: „Nie obchodzi mnie, co zrobicie, kretyni, skróćcie ten film!”.

Niemal czterdzieści minut bezcennych zdjęć musiało wypaść.

Do Coppoli dotarły wieści, że ma okaleczyć arcydzieło, z którego istnienia nie zdawał sobie sprawy. „Francis wtedy jeszcze nie miał takich wpływów”, opowiadał Bill Reynolds w 1997 roku w wywiadzie dla „New Yorkera”. Zrobili „trochę drastycznych cięć” i skrócony film, który trwał dwie godziny i piętnaście minut, wrócił do Roberta Evansa. Ten przyjął reżysera i jego ekipę w Woodland, gdzie mieli urządzić pokaz w magazynie, który Evans przekształcił w salę projekcyjną.

Zgasły światła. Na ekranie pojawiła się rodzina Corleone. Światła się zapaliły. Robert Evans jęknął.

– Ten film wydaje się jeszcze dłuższy, kiedy ma dwie godziny i piętnaście minut – stwierdził. – Jest do dupy – powiedział śmiało Coppoli. – Rozumiesz? Już *Nietykalni* są lepsi. Nakręciłeś świetny film. Gdzie on, kurwa, jest? W kuchni razem z twoim spaghetti? Na pewno nie na ekranie. Gdzie rodzina, serce, uczucia? Też zostały w kuchni?

Zadzwonił do Nowego Jorku do Yablansa.

– Obejrzałem dwugodzinną wersję i jest fatalna – oznajmił. – Jeśli ją przyklepiesz, odejdę i będziesz mógł zamknąć swoją pieprzoną wytwórnię. Do widzenia.

Zaczęła się prawdziwa praca. Evans twierdził, że film przyćmił wszystko inne w jego życiu, a zwłaszcza małżeństwo. Kiedy urządzał pokaz w swoim domu, Ali MacGraw szykowała się do odebrania nagrody od Hollywoodzkiego Stowarzyszenia Prasy Zagranicznej. Evans kazał jej jechać na ceremonię samej i obiecał, że do niej dołączy. (Spóźnił się). Następnego dnia MacGraw poleciała do El Paso, żeby zacząć pracę na planie filmu *Ucieczka gangstera*, na który namówił ją mąż, i nie odwiedził jej ani razu podczas trzymiesięcznych zdjęć u boku Steve’a McQueena. „Sam chciałem, żeby tam pojechała”, wyrzucał sobie Evans, gdy MacGraw zostawiła go dla ekranowego partnera.

Jego życie przypominało fabułę *Ojca Chrzestnego*.

Spełnił się najgorszy koszmar Coppoli. Musiał polecieć do Los Angeles, żeby „dokończyć montaż”, opowiadała żona reżysera, Eleanor.

Spędzał całe tygodnie ze swoją ekipą w studiu Samuela Goldwyna, a nocował w pokoju gościnnym w domu Jamesa Caana. Miał równie mało

pieniędzy, co optymizmu.

Także w tym przypadku znamy dwie rozbieżne wersje wydarzeń: Coppola twierdził, że Evans jedynie odtworzył to, co on sam wcześniej musiał usunąć; Evans z kolei utrzymywał, że niestrudzenie pracował nad filmem w postprodukcji. „Bob mówi, że znalazł i włączył do filmu sceny, które Francis wyciął, a które dodawały głębi postaciom – opowiadał Peter Bart. – Nie wiem, kto ma rację. Podejrzewam, że Francis nie kłamie, gdy mówi, że Evans odtworzył to, co sam wcześniej kazał wyciąć, ale Bob również znacząco wpłynął na ten film i pozostawił w nim sceny, które zbyt wcześnie się urywały. Dodał nieco niuansów, co wzbogaciło efekt, ponieważ miał na ten materiał świeże spojrzenie, którego Francisowi już brakowało. Moim zdaniem Bob dobrze zrobił, że tak się zaangażował w montaż. Gdyby on i Coppola pracowali nad tym razem, na pewno byliby idealnie zgodni”.

Ale wtedy ci dwaj już się do siebie nie odzywali. „Kontaktowali się tylko za moim pośrednictwem – mówił Bart. – Francis trzymał się na dystans, co bardzo bolało Evansa, który chciał być w dobrych relacjach z najważniejszym reżyserem w branży. Sam był bardzo zajęty pracą przy *Chinatown* i spędzał dużo czasu z Romanem Polańskim. Zawiązała się między nimi przyjaźń, jakiej, niestety, zabrakło w relacji z Francisem”.

Coppola był zdania, że jego wcześniejszy montaż był idealny.

Pięćdziesiąt lat później wyraził swoje zdanie na temat wkładu Evansa w mailowym wywiadzie.

„Jaki był wkład Roberta Evansa w końcową wersję filmu?”

Coppola pozostawił pole odpowiedzi puste, co zapewne oznaczało, że według niego wkład Evansa był… żaden.

Bart pamiętał Evansa, który leżał wyczerpany na szpitalnym łóżku na kółkach i stale był przewożony pomiędzy montażownią a studiem

dźwiękowym. Czasami miał na sobie „czarną jedwabną piżamę i czarne aksamitne kapcie z brokatowym wzorem w złote lisy”, napisał Peter Biskind w *Easy Riders, Raging Bulls*.

„Ustawiliśmy dwa szpitalne łóżka w Goldwyn Studios, gdzie miksowaliśmy dźwięk”, wspominał montażysta Peter Zinner.

– Skończyłem, usiądź obok mnie, zobaczymy, jak wyszło – odezwał się Evans pewnego wieczoru na początku 1972 roku.

„Byłem przerażony – opowiadał Bart. – A jeśli okaże się, że całkowicie się poddał?”

– Tylko na tyle mnie stać – dodał Evans.

Bart obejrzał z nim gotowy film w sali projekcyjnej Paramount Pictures.

– Doskonale się spisałeś – powiedział.

Ale szefa produkcji już całkowicie opuściły siły.

„Był w fatalnym stanie fizycznym, cień samego siebie – wspominał Bart. – Kokaina to robi z ludźmi”.

Premierę przełożono z Bożego Narodzenia na marzec, miesiąc, kiedy zazwyczaj nie wchodzą do kin ważne filmy. Opóźnienie spotkało się z „natychmiastową krytyką”, napisał Evans w *Hazardziście z Hollywood*. „W świecie kina to było samobójstwo. Długo oczekiwane wydarzenie zapowiadało się na potencjalną katastrofę”.

W branży plotki rozniosły się jak trąd: *Ojciec Chrzestny*… klapą!

Rekiny zwęszyły krew, a wśród nich hollywoodzka felietonistka Joyce Haber, za której pośrednictwem Evans często rozmawiał ze światem. „Joyce zawsze była w pobliżu i szukała informacji”, powiedział Bart.

Spytała Evansa o pogłoski dotyczące *Ojca Chrzestnego*.

„A Bob odpowiedział: »Bez obaw, uratuję ten film. Chociaż nie mogę wstać, każdy dzień spędzam w montażowni«”, wspominał Bart.

Późnym latem 1971 roku Haber zacytowała słowa Evansa: „Mógłbym czekać kolejne dziesięć lat na film, który ma taki potencjał. Całkowicie mu się poświęcę. Producent Al Ruddy właśnie czeka na zewnątrz. *Ojciec Chrzestny* może zostać największym filmem w historii”. Haber dodała od siebie: „Jeżeli Bob rzeczywiście poświęci się temu filmowi, tak jak zrobił przy *Love Story*, w którym zagrała jego piękna żona Ali MacGraw, to może mieć rację”.

„Francisa strasznie rozgniewały te wypowiedzi Evansa – opowiadał potem Bart. – Mnie zresztą też”.

Kto wygrał bitwę o montaż i postprodukcję?

Film.

„Mówi się, że zły film jest sierotą, a wybitny ma dwudziestu ośmiu ojców”, skomentował to Ruddy. Nikt nie jest całkowicie pewien, czy zaważyły rzekome bohaterskie czyny Evansa, czy to, że Coppola wreszcie mógł przedstawić swoją wizję, w każdym razie Ruddy nalegał, by Evans zawalczył z wytwórnią o dłuższą wersję. Coppola był twórcą, a Evans wojownikiem, bez którego film mógł zostać skrócony.

„Bob postawił wszystko na jedną kartę i to zdecydowało o sukcesie filmu”, powiedział Ruddy.

– Mam dosyć tego twojego robienia szumu, Evans – powiedział Coppola podczas walki o montaż, gdy Evans stwierdził, że reżyser nie chce przywrócić niektórych scen.

– Pierdol się! – rzucił Evans. – Możemy pobić rekord pięćdziesięciu milionów w samej Ameryce, jeśli pójdziesz na kompromis!

– Naćpałeś się? Tylko *Przeminęło z wiatrem* i *Dźwięki muzyki* tyle zarobiły.

– Nam też się uda, jeśli tego nie spieprzysz.

– A jak się uda, kupisz mi mercedesa?

– Żebyś wiedział.

Wojna o montaż uspokoiła się dopiero wtedy, gdy na horyzoncie pojawiła się jeszcze potężniejsza bitwa. Coppola nazywał ją „bitwą ostateczną”. Toczyła się o muzykę.

Reżyser zakończył zdjęcia na Sycylii, daleko od Hollywood i presji wytwórni. Słyszał w głowie zapadającą w pamięć muzykę, którą chciał jako motyw przewodni. Evans również słyszał muzykę, ale – jak w przypadku wszystkiego, co dotyczyło filmu – była ona całkowitym przeciwieństwem tego, co miał na myśli Coppola. Reżyser słyszał coś w rodzaju symfonii, a Evans amerykańską ścieżkę dźwiękową, która rozproszyłaby klimat śmierci i ciemności. On i Paramount zatrudnili kompozytora Henry’ego Manciniego, który trafił w dziesiątkę z *Moon River* w *Śniadaniu u Tiffany’ego*.

Coppola uważał, że jego film zasługuje na kompozytora, którego Toscanini kiedyś nazwał „włoskim Mozartem”, Nino Rotę, sześćdziesięcioletniego twórcę ścieżek dźwiękowych do stu pięćdziesięciu ośmiu filmów, głównie włoskich.

Nino Rota był równie nieuchwytny jak dźwięki w głowie Coppoli. Jego córka, którą wspierał finansowo w dzieciństwie i z którą utrzymywał kontakty, dowiedziała się, że był jej ojcem, już jako dorosła kobieta, po jego śmierci w 1979 roku. Mieszkał sam, „samotny mężczyzna z kilkoma adoptowanymi rodzinami”, powiedział jego siostrzeniec Francesco Lombardi. „Jeśli nie chciał czegoś robić, po prostu znikał”.

W 1971 roku pławił się w światowym sukcesie swojej ścieżki dźwiękowej do *Romea i Julii* Franco Zeffirellego i poświęcał licznym nowym przedsięwzięciom. „Nie był niechętnie nastawiony do projektu

Coppoli, ale potrzebował czasu, żeby uporać się z tysiącami innych spraw”, twierdził siostrzeniec kompozytora. Coppoli udało się jednak do niego dotrzeć za pośrednictwem włoskiej aktorki i scenarzystki Suso Cecchi d’Amico, którą Rota traktował jak członka rodziny. „Suso pewnie wytłumaczyła mu, że pan Coppola jest młodym obiecującym reżyserem, który opowiedział ciekawą historię…”, wyjaśnił Lombardi.

W sierpniu 1971 roku Coppola pojawił się w mieszkaniu Roty na piątym piętrze przy Piazza delle Coppelle, w samym sercu Rzymu. Miał ze sobą magnetofon oraz pięciogodzinną niedokończoną wersję filmu i pokazał ją kompozytorowi na przenośnym urządzeniu montażowym Moviola. Panowie od razu znaleźli wspólny język. „Dobrze znałem jego utwory i potrafiłem zaśpiewać wiele z nich – wspominał Coppola. – Czułem, że wcale nie muszę go namawiać. Był cudownym człowiekiem, bardzo serdecznym i przyjacielskim”.

Rota również był pod wrażeniem młodego reżysera, dla którego poczuł „wielki podziw”. Mówił, że Coppola „należy do tej kategorii reżyserów, którzy nie tylko prawdziwie znają się na muzyce, ale też mają, jeśli o nią chodzi, niezwykłą intuicję. Dlatego uważnie go wysłuchałem”.

Coppola zostawił kompozytorowi nieobrobione materiały filmowe i swoje instrukcje. Uważał, że główny motyw powinien być walcem, by „przekazać ideę nieuniknionej ciągłości pokoleń: raz, dwa, trzy, raz, dwa, trzy. Wspomniałem, że chciałbym, żeby motyw miłosny w scenach z Apollonią miał nieco arabski klimat, jakby dziewczyna reprezentowała islamską wrażliwość Sycylii”.

Rota zasiadł przy fortepianie i od razu trafił w dziesiątkę, komponując kilka filmowych motywów – poza niezwykle ważnym „motywem miłosnym”, nad którym długo pracował, choć Coppola był zdania, że nie

udało mu się uchwycić tego, na czym jemu najbardziej zależało. Jak opowiadał Rota:

> Coppola powiedział, żebym dostosowywał się do różnych filmowych wydarzeń i komponował muzykę, która pozwoli od razu przywołać korzenie poszczególnych bohaterów, pochodzących głównie z południowych Włoch, a w szczególności z Sycylii. Był zdania, że ta muzyka musi być zakorzeniona w śródziemnomorskich, niemal arabskich melodiach i wzbudzać nostalgię za ojczyzną ludzi, którzy wyemigrowali do Ameryki.

Kiedy reżyser we wrześniu powrócił do Rzymu, przywiózł ze sobą zmontowaną wersję filmu, a Rota miał dla niego niespodziankę. „Czekał na mnie na lotnisku i zaśpiewał mi *Motyw miłosny* – wspominał Coppola. – Bardzo mi się spodobał, miał nawet delikatne elementy arabskie, na które liczyłem”.

Rota słynął z ponownego wykorzystywania motywów z ogromnej kolekcji swoich wcześniejszych dzieł; tym razem użył efektownej, złożonej z dwunastu nut, melodii, którą napisał na potrzeby ścieżki dźwiękowej *Fortunelli*, włoskiego filmu Federico Felliniego z 1958 roku. Wywrócił jednak tamten żwawy utwór do góry nogami: zwolnił go i otrzymał coś głębokiego, mrocznego, nastrojowego i romantycznego.

Franco Sciannameo w swojej książce *Nino Rota’s The Godfather Trilogy: A Film Score Guide* napisał:

> To zew, w którym słyszy się i czuje atawistyczne dźwięki Maghrebu. Efekt, jaki ta melodia wywołuje u słuchacza, można porównać z północnoafrykańskim wiatrem *sirocco*, który pędzi przez Morze Śródziemne i ogarnia Sycylię, Kalabrię i Apulię. Wyjątkowe połączenie gorącego wiatru, morskiej mgiełki i odgłosów natury.

Coppola znalazł dźwięki, które słyszał w swojej głowie.

To nie była zwykła muzyka. Napisany przez Rotę *Walc Ojca Chrzestnego* – obezwładniająco powolny, niemal jak wojskowa pobudka –

od samego początku nadawał filmowi klimat.

Ale Robertowi Evansowi w ogóle się nie spodobał.

Evans wolał Manciniego, co oznajmił Coppoli i Fredowi Roosowi z łóżka na kółkach. Ten ostatni wspominał:

> Wjechali z nim do studia dźwiękowego, gdy Evans akurat słuchał muzyki Roty, którą dziś można usłyszeć wszędzie. Powiedział nam, że to okropny utwór i powinniśmy go odrzucić. Taką muzykę rzadko słyszało się w hollywoodzkich filmach. Wydała mu się pozbawiona rozmachu, niegodna wielkiej produkcji, w której powinna rozbrzmiewać potężna orkiestra.

Sytuacja osiągnęła punkt krytyczny sześć tygodni przed premierą *Ojca Chrzestnego* w 1972 roku. Zwołano zebranie w Woodland, podczas którego Evans wyraził niezadowolenie ze ścieżki dźwiękowej Nino Roty przy Coppoli, Walterze Murchu i innych. „Evansowi bardzo nie podobała się muzyka”, wspominał Murch.

Evans twierdził, że przez nią film jest jeszcze bardziej przygnębiający, a taki mroczny obraz potrzebuje „pogodnej amerykańskiej muzyki” Henry’ego Manciniego, która zrównoważy całą tę krew i trupy. Podczas lunchu, na który „Ali MacGraw podała hot dogi”, Coppola wstał i wygłosił kolejną z imponujących i emocjonalnych przemów, w których równał wszystko – i wszystkich – z ziemią.

A kiedy skończył, zagroził, że wycofa swoje nazwisko z filmu. „Blefowałem”, wyznał Coppola, którego Evans podobno czterokrotnie zwalniał podczas procesu postprodukcji. Coppola powiedział mu, że będzie musiał „wyrzucić go, zatrudnić innego reżysera i kazać mu usunąć muzykę”.

„Zagroził, że wycofa swoje nazwisko i wykupi reklamy w »Hollywood Reporter«, w których napisze, jaką fatalną wytwórnią jest Paramount”, opowiadał Murch.

Evans zgodził się zatrzymać muzykę Nino Roty, ale pod warunkiem, że on i Coppola przygotują własne wersje ścieżki dźwiękowej i zaprezentują je dwóm różnym widowniom, chociaż wszyscy zgromadzeni wiedzieli, że to niewykonalne w trzy tygodnie dzielące film od premiery.

„Wtedy Ali MacGraw weszła z kolejną tacą hot dogów i usłyszała ostanie słowa męża [dotyczące stworzenia dwóch wersji ścieżki dźwiękowej]".

– Bob, nie zapominaj, że jedziemy do Acapulco! – powiedziała.

– Czyli wygraliśmy – rzucił Murch.

Coppola opowiadał potem:

> Tak naprawdę w tych ostatnich miesiącach Evans pracował nad filmem w wielkiej tajemnicy. Impas między nami trwał jakieś dwa tygodnie. W końcu zaproponowałem, że jeśli pokażemy film niewielkiej widowni i muzyka im się nie spodoba, zrezygnuję z niej.

– A kto zdecyduje, czy im się podobało? – spytał Evans.

– Na przykład ty – odparł Coppola. – I nie będziemy do tego wracać.

Pokaz okazał się sukcesem. „Widowni spodobało się wszystko: film, muzyka, aktorstwo", powiedział Coppola.

Ruddy także był zachwycony muzyką, tak bardzo, że kiedy puścił żonie napisaną przez Roberta Towne'a scenę, w której Ojciec Chrzestny rozmawia z Michaelem o swoich nadziejach i marzeniach, dodatkowo pogłośnił motyw Nino Roty. „Gdy to zrobiłem, zobaczyłem łzy spływające po jej twarzy. Tak potężna była ta muzyka".

Muzyka z filmu stała się klasykiem i Nino Rota zapewne dostałby za nią Oscara, gdyby członkowie Akademii nie doszli do wniosku, że część „motywu miłosnego" została użyta w innej wersji w *Fortunelli*. Odbyło się głosowanie w kwestii dopuszczenia ścieżki dźwiękowej do konkursu

i ostatecznie muzykę zdyskwalifikowano. Mimo wszystko stała się bardzo popularna, nie tylko wśród kinomanów; kilka jej wersji, wśród nich jedna z tekstem, trafiło na amerykańskie listy przebojów.

Przed premierą jeszcze raz odtworzono muzykę Evansowi.

– No dobrze, Walter, powodzenia – rzucił Coppola.

– Co takiego?

– Muszę wracać do San Francisco – oznajmił reżyser. – Zrób coś z tą muzyką i zobaczymy, co się stanie.

Murch usiłował wczuć się w myśli Evansa. Co mu się nie podoba w tej muzyce?

Skupił się na scenie z końskim łbem. Według Murcha muzyka była w niej „trochę zbyt łagodna”. Francis i Nino Rota zdecydowali się podłożyć pod tę przerażającą scenę muzykę kojarzącą się z karuzelą.

Walter Murch to zmienił: żwawa muzyka rozbrzmiewała tylko wtedy, gdy kamera pokazywała dom z zewnątrz, ale „kiedy widzowie dostrzegali smugę krwi na poduszce”, w muzyce natychmiast pojawiał się „dysonans, który narastał, aż do punktu kulminacyjnego, gdy Woltz odrzucał kołdrę”.

Potem rozległy się krzyki.

„Zadzwoniłem do Evansa i powiedziałem, że chcę mu coś pokazać”, opowiadał Murch.

Evans przyjechał do wytwórni i położył się na swoim szpitalnym łóżku. Oglądał. Słuchał.

W końcu zeskoczył z łóżka.

– Świetne! Świetne! – zawołał. – Przynieś mi telefon!

Dostał aparat z długim kablem i zadzwonił do Nowego Jorku do Charliego Bluhdorna.

– Przewiń do początku taśmy! – polecił, a kiedy żwawa muzyka zmieniła się w mroczną serenadę, podbiegł do ekranu i triumfalnie uniósł słuchawkę. – Charlie, posłuchaj tego!

To była surrealistyczna scena. „Patrzyliśmy na szefa wytwórni rzucającego cień na ekran, na którym szef Woltz Studios odkrywał koński łeb w swoim łóżku”, wspominał Murch.

– Świetne – powtórzył Evans, gdy już się rozłączył. – Pracuj tak dalej.

Dla rządów Jacka Ballarda na planie *Ojca Chrzestnego* nastał niechlubny koniec w sali projekcyjnej wytwórni Paramount. „Właśnie słuchaliśmy efektów dźwiękowych w scenie, w której don Corleone opuszcza szpital”, opowiadał Murch. Odsłuchiwali jedną z wielu ścieżek, co oznaczało, że byli jeszcze daleko od końcowego rezultatu. Około dwudziestej wszedł Jack Ballard i przez kilka minut słuchał niekompletnej ścieżki.

„Nagle wstał i powiedział: »To najgorsze efekty dźwiękowe, jakie słyszałem w życiu, i jeśli trafią do filmu, nigdy więcej nie dostaniecie pracy w tym mieście« – wspominał Murch. – Albo coś w tym stylu”.

Wtedy dwudziestoośmioletni Murch zabrał głos.

– Jack, nie masz pojęcia, o czym mówisz. Słuchamy tylko kilku uzupełniających efektów.

Zapadła długa cisza.

„Lekko się chwiał, więc dodałem: »A poza tym jesteś pijany«”.

Ballard popatrzył na nich.

– Masz rację, jestem pijany i nie mam pojęcia, o czym, u diabła, mówię. – Potem powiedział to samo, co wcześniej Evans: – Pracuj tak dalej.

Odwrócił się i wyszedł.

Roberta Evansa czekała jeszcze jedna batalia, tym razem przeciwko komisji odpowiedzialnej za ograniczenia wiekowe.

„Po tych wszystkich kłótniach, wojnach i kontrowersjach MPAA postanowiło przyznać filmowi kategorię X albo R”, powiedział Evans.

Wszechpotężne stowarzyszenie MPAA (Motion Picture Association of America), na którego czele stał były doradca Lyndona Johnsona Jack Valenti, było gotowe ograniczyć to, co najważniejsze: dostęp widowni do filmu. Po zapoznaniu się w 1970 roku ze scenariuszem komisja oznaczyła film jako przeznaczony do oglądania wyłącznie pod opieką osoby dorosłej i uzasadniła tę decyzję „nadmiernie krwawymi scenami”. Szczególną uwagę zwróciły trzy sceny: koński łeb („przesadna makabryczność”), uduszenie Luki Brasiego („zbytnio wyraziste”) oraz pobicie Carla przez Sonny’ego („przesadne”).

Zbliżała się premiera i Evans szykował się do walki.

Wkrótce zadzwonił do niego Martin Davis, prawa ręka Bluhdorna.

– Bob, oni obejrzeli twój film. Żeby otrzymać kategorię od trzynastu lat, musisz usunąć dwie sceny: nagie piersi w noc poślubną na Sycylii i zamach przy budce poboru opłat.

– Nie można ich wyciąć! – wybuchnął Evans.

Kiedy nieco ochłonął, zaproponował kompromis.

– Wytnę nagie piersi, ale zamach na Sonny’ego jest nieodłączną częścią fabuły.

Obie sceny pozostały w filmie.

„Nalegałem na to i wytwórnia, choć niechętnie, zgodziła się na kategorię R – wspominał Evans. – A scena przy budce poboru opłat jest chyba najlepsza w całym filmie”.

Ojciec Chrzestny był już gotowy do premiery: zakończono montaż i ścieżkę dźwiękową, a Al Ruddy obiecał Joemu Colombo, że na ekranie ani razu nie padnie słowo „mafia”. Pewnego dnia Ruddy zasiadł w sali projekcyjnej, by jeszcze raz obejrzeć cały film.

Zgasły światła i ekran wypełniła twarz przedsiębiorcy pogrzebowego Bonasery.

– Wierzę w… mafię – zabrzmiał głos z ekranu. – Dzięki mafii dorobiłem się tu majątku.

Serce Ruddy’ego przestało bić.

– Co jest, kurwa?! – zawołał i po chwili usłyszał za sobą śmiech.

Ekipa dla żartu podłożyła do ścieżki dźwiękowej słowo „mafia”.

Tymczasem ważyły się losy sukcesu *Ojca Chrzestnego*.

Największe wątpliwości miał reżyser. „Byłem przekonany, że ludzie uznają, że wziąłem ekscytującą, poczytną powieść i przekształciłem ją w mroczny, refleksyjny, nudny film – powiedział potem. – Arcydzieło? Nie byłem pewien, czy odniesiemy chociaż niewielki sukces”.

16
„CHRZEST KRWI”

Elementy układanki już dawno trafiły na swoje miejsca.

Film nie mógłby podbić świata wyłącznie dzięki walorom artystycznym. Potrzebna była praca dynamicznej osoby, którą wkrótce zaczęto nazywać matką chrzestną *Ojca Chrzestnego*: szefowej działu promocji wytwórni Paramount, Marilyn Stewart.

Stewart zaplanowała i przygotowała kampanię promocyjną *Ojca Chrzestnego* „na długo przed nakręceniem pierwszej sceny”. Kiedy film w 1972 roku szykowano do premiery, już nie pracowała w Paramount Pictures. Opuściła swój gabinet w budynku Gulf+Western, żeby założyć własną agencję public relations. Ale pozostawiła za sobą bombę zegarową, która wkrótce miała wybuchnąć.

Urodzona na Bronxie Stewart była mistrzynią planowania, pionierką, która słynęła ze skrupulatnego opracowywania przyszłych kampanii promocyjnych, na przykład dla kandydata na prezydenta George’a McGoverna czy wytwórni filmowej MGM. Ale to jej praca przy *Love Story* oszołomiła wszystkich, od Charliego Bluhdorna, przez Roberta Evansa, po rzesze widzów, którzy z chusteczkami w dłoniach stali w kilometrowych kolejkach, by móc trochę popłakać.

„Dzięki *Love Story* zmieniłam sposób, w jaki reklamowano filmy”, przyznała. Jej strategia była prosta: zacząć z dużym wyprzedzeniem i tak

wszystko wymierzyć, żeby erupcja nastąpiła w czasie premiery.

Jej kampania promocyjna *Ojca Chrzestnego* rozpoczęła się jeszcze przed oficjalnym obsadzeniem Marlona Brando. Pewnego dnia odebrała telefon od Evansa, który oznajmił, że gwiazdor nigdy nie promuje swoich filmów.

– Dlaczego tego nie robi? – spytała prawnika Marlona, Normana Gary'ego.

Prawdopodobnie przez Trumana Capote i jego artykuł w „New Yorkerze" z 1957, *The Duke in His Domain* (Książę na włościach), w którym Capote nie pozostawił suchej nitki na Marlonie.

To podsunęło Stewart pewien pomysł.

– A gdyby po prostu wyraził zgodę na wykorzystanie jego cytatów?

– Nikt nie dostaje takiej zgody – odparł Gary, ale dodał, że gdyby udało jej się namówić do współpracy jakieś ważne czasopismo, Brando zapewne udzieliłby „kilku starannie wyselekcjonowanych" wywiadów.

Stewart złapała za telefon. Pierwszy kontakt: jej przyjaciel Henry Grunwald, wpływowy redaktor naczelny „Time". W tamtych czasach dostanie się na okładkę „Time" można było porównać z nakłonieniem ABC, NBC, CBS i Foxa do poświęcenia twojemu filmowi całego serwisu informacyjnego. Nieco w tyle pozostawał „Newsweek", a „Life" również miało spore wpływy.

Grunwald ostatecznie odmówił, ale „Life" i „Newsweek" zgodziły się na poświęcenie okładki *Ojcu Chrzestnemu*. Żeby jeszcze bardziej zachęcić redaktorów, Stewart zapewniła, że przed publikacją tych artykułów nie ukażą się żadne zdjęcia Marlona Brando jako Ojca Chrzestnego. Nie było łatwo to zagwarantować. „Jeszcze zanim rozpoczęły się zdjęcia, krążyły plotki, że zdjęcie Marlona w roli Vita Corleone jest warte dziesięć tysięcy dolarów", opowiadała Stewart.

Wkrótce postanowiła wypróbować nową strategię.

– Będziemy kręcić w Little Italy, więc jak powstrzymasz paparazzich przed robieniem zdjęć? – spytał Evans.

„Nikt nie wiedział, że mam znajomości w mafii”, wspominała.

Znała wysokiego rangą brooklyńskiego gangstera, którego spotkała w swoim poprzednim życiu, gdy występowała jako piosenkarka jazzowa w nowojorskich klubach nocnych.

– Potrzebuję pomocy – powiedziała.

– Cokolwiek zechcesz, kochanie – odparł gangster.

Zatrudniono dodatkowych ochroniarzy w dni, kiedy Marlon Brando w pełnej charakteryzacji kręcił sceny w Little Italy, ale najskuteczniejsza była zakulisowa ochrona. Stewart zapowiedziała swoim ludziom, że jeśli zauważą u kogoś aparat fotograficzny, mają go odebrać i wyciągnąć kliszę.

Przenosimy się na plan filmowy w Little Italy. „No i oczywiście jakiś cwany dziennikarz umówił się z właścicielem budynku i dostał się do mieszkania z aparatem fotograficznym. Ktoś na dole to zobaczył i doniósł kierownikowi produkcji”.

– W tamtym oknie jest gość z aparatem!

– Naprawdę?

„Dwóch oprychów weszło do mieszkania – opowiadała Stewart. – Nie połamali mu nóg, ale zabrali kliszę. Wieść rozniosła się wśród paparazzich”.

Mimo wszystko dwaj kolejni fotografowie wślizgnęli się na plan – a raczej ponad plan. „Wytwórnia nie chce pokazywać Marlona Brando ucharakteryzowanego na Ojca Chrzestnego, ponieważ jedno z czasopism zamierza zamieścić zdjęcie dona Vita Corleone na okładce – donosił dwudziestego kwietnia 1971 roku „New York Daily News”. – Paramount wczoraj starała się tego przypilnować na Mott Street, ale nie wzięli pod

uwagę naszych fotografów, którzy znają w Little Italy więcej ludzi niż m… [mafia]”.

Dowodem były zdjęcia – co prawda zrobione z dużej odległości, ale wyraźnie ukazujące Marlona Brando jako Vita Corleone – które w kwietniu tego roku ukazały się na łamach „Daily News”.

Brando i tak miał się pojawić na okładkach czasopism, a Marilyn Stewart w ramach kampanii promocyjnej zaplanowała wiele występów gwiazd w telewizji. Wszystko to miało doprowadzić do wielkiej eksplozji w czasie premiery. Do tego czasu na film obowiązywało embargo.

Ale pewien dziennikarz zdołał się prześlizgnąć…

– Kiedy będę mógł obejrzeć film?

Ivor Davis, działający w Los Angeles dziennikarz „London Daily Express”, był brytyjskim tropicielem sensacji, który śledził wszystkie plotki i nagłówki.

Zadzwonił do działu PR wytwórni Paramount, ale usłyszał tylko, że daty pokazów prasowych zostaną wkrótce ogłoszone.

To mu nie wystarczyło. Pokazy prasowe to masowe spędy, a Ivor Davis chciał być pierwszy.

Pewnego wieczoru w Chasen’s, lokalu dla ludzi show-biznesu, w którym Mario Puzo kiedyś stawił czoło wściekłemu Frankowi Sinatrze, dziennikarz zwierzył się głównemu kelnerowi, że chciałby obejrzeć film, o którym wszyscy rozmawiają, ale którego nikt jeszcze nie widział.

Kilka dni później odebrał telefon.

– Ivor, odbędzie się prywatny pokaz – powiedział kelner.

To miał być pierwszy pokaz dla dystrybutorów w prywatnej sali projekcyjnej w banku Barta Lyttona. Davis mógłby przedostać się do sali w przebraniu kelnera z Chasen’s, które zapewniało catering. Davis pośpieszył do restauracji, otrzymał strój kelnera i został zatrudniony na jeden dzień.

– Tylko trzymaj gębę na kłódkę – polecił główny kelner.

Dziennikarz wkrótce pojawił się w banku przy Sunset Boulevard. Gmach wzniesiono na świętej hollywoodzkiej ziemi, na miejscu dawnego hotelu Garden of Allah, gdzie niegdyś mieszkała Ałła Nazimowa, gwiazda niemych filmów, a także cała plejada słynnych literatów, takich jak Ernest Hemingway czy F. Scott Fitzgerald, oraz gwiazd ekranu, jak Greta Garbo, Errol Flynn, Frank Sinatra, Humphrey Bogart czy Lauren Bacall. Ten historyczny budynek zburzono, by zrobić miejsce dla modernistycznej siedziby S&L oraz przylegającego do niej Lytton Center of the Visual Arts, gdzie znajdowała się sala projekcyjna na sto pięćdziesiąt osób.

Ivor Davis podał widzom drinki, a kiedy zgasły światła, zdjął marynarkę kelnera, wyjął notatnik i wślizgnął się na fotel z tyłu sali. „Widzowie wstrzymali oddech – napisał w recenzji z trzeciego marca 1972 roku, którą później przedrukowały „New York Post” i inne gazety. – Kamera zatrzymała się na niemal nierozpoznawalnej twarzy jednego z najsłynniejszych aktorów świata”.

Ale nie chodziło jedynie o przemianę Marlona Brando, tylko o to, w jaki sposób grał tę rolę. „Wystarczy kilka minut, by uwierzyć, że jest przygarbionym, starzejącym się mafiosem, który przetrwał niezliczone wojny, ale powoli i nieuchronnie stacza się ku starczej niedołężności”, napisał Davis.

Kiedy zapaliły się światła, dziennikarz, podobnie jak reszta widzów, był oszołomiony.

W jego oczach *Ojciec Chrzestny* był triumfem i pojawił się w ostatniej chwili. „Wytwórnia Paramount rozpaczliwie potrzebuje sukcesu”.

Davis uznał, że właśnie się go doczekała – dzięki wspaniałym rolom Marlona Brando i Ala Pacino oraz „pięknej reżyserii” Coppoli. Film miał jednak przejść próbę, jakiej dotychczas nie widziano, a ryzyko, które podjęła wytwórnia, zmieniło branżę dystrybucji filmów na lata.

Czternasty marca 1972 roku.

Limuzyna wynajęta, by odebrać Maria Puzo i jego rodzinę z Bay Shore, spóźniała się pół godziny. Potem godzinę. Może nowojorski kierowca zabłądził na przedmieściach, na których mieszkał twórca *Ojca Chrzestnego*. Kiedy półtorej godziny później samochodu nadal nie było, Puzo zapakował żonę i dzieci do własnego auta, posłał dwóch najstarszych synów przodem w drugim samochodzie i popędził do miasta. „Był wkurzony”, napisała jego córka Dorothy na łamach „Esquire”.

Ale kiedy wjechał po moście na Manhattan, już śpiewał włoskie piosenki, co wydawało się „bardzo dobrym znakiem”, napisała Dorothy. A była to najradośniejsza okazja, światowa premiera *Ojca Chrzestnego* połączona z uroczystą kolacją w słynnym 21 Club oraz późniejszym przyjęciem dla trzystu pięćdziesięciu zaproszonych gości w sali balowej hotelu St. Regis. Wpływy z obu uroczystości przeznaczono na nowojorski Boys’ Club.

W dwupokojowym apartamencie w St. Regis Puzowie przebrali się w wieczorowe stroje.

Erika wystąpiła w białej sukience, białych butach i białym futrze; Mario w wypożyczonym smokingu z „niebieską wieczorową koszulą i mnóstwem

krez”, napisała felietonistka rubryki towarzyskiej Suzy (Aileen Mehle). „Ale w końcu samego Puza też jest mnóstwo, czyż nie?”

O osiemnastej kino Loew’s State na rogu Czterdziestej Piątej i Broadway zapełniło się ludźmi. Deszcz wkrótce zmienił się w śnieg, ulice się zakorkowały i tłoczyli się na nich fani. Charlie Bluhdorn nakazał Robertowi Evansowi „narobić szumu” w mediach. Zgodnie z obietnicą, Marilyn Stewart doprowadziła do tego, że zdjęcia Marlona Brando zdobiły okładki „Life” i „Newsweeka”, o filmie pisały niemal wszystkie gazety i mówiono o nim w telewizji, co wywołało prawdziwą gorączkę. „W świetle łukowych lamp tłumy gapiów, policja, dziennikarze i ludzie od kreowania wizerunku czekali, by rzucić się na Marlona Brando, gdy tylko wysiądzie z limuzyny”, pisała Sally Quinn w „Washington Post”.

Limuzyna, którą podobno jeździł Brando, zatrzymała się przed kinem. Drzwi się otworzyły i ze środka wysiadł… no cóż, z pewnością nie Marlon Brando, ale amerykański Indianin, jak ich wtedy nazywano. Miał na sobie powłóczystą szatę sięgającą ziemi, krwistoczerwoną i pokrytą insygniami przedstawiającymi Mount Saint Elias, majestatyczny szczyt górujący nad jego rodzinną wioską Yakutat na Alasce (dwustu pięćdziesięciu mieszkańców), gdzie wychował się jako członek plemienia Tlingit.

Nazywał się Jim Thomas i miał trzydzieści dwa lata. Walcząc o prawa rdzennych Amerykanów w całym kraju, zaprzyjaźnił się z Marlonem Brando.

Brando zadzwonił do Thomasa z Francji, gdzie właśnie kręcił *Ostatnie tango w Paryżu*, ale jego głos zabrzmiał chrapliwie. „Wciąż grał postać dona Corleone”, powiedział Thomas.

A jako don Corleone Marlon miał dla Thomasa propozycję nie do odrzucenia.

– Chcę, żebyś pojechał na premierę *Ojca Chrzestnego* do Nowego Jorku. Pojedź tam zamiast mnie, w pełnym indiańskim stroju.

A to oznaczało odświętny strój plemienia Tlingit, który Thomas założył na smoking.

To był najnowszy ruch w walce Thomasa i Marlona o zwiększenie świadomości dotyczącej długiej historii niesprawiedliwego traktowania rdzennych Amerykanów. Brando pierwotnie zamierzał wyprodukować film (ze swoim udziałem) o krwawym przesiedleniu szesnastu tysięcy Czirokezów w latach trzydziestych dziewiętnastego wieku. Akcja miała się toczyć wokół morderczego Szlaku Łez, na którym umarły tysiące ludzi, a dla Brando było jasne, kto będzie czarnym charakterem. „Marlon chciał zagrać prezydenta Andrew Jacksona i ukazać go jako złego człowieka”, opowiadał Thomas. Z tego projektu nic nie wyszło, zainteresował się więc Długim Marszem Nawahów i taktyką spalonej ziemi stosowaną przez pioniera Kita Carsona. Brando miał wcielić się w Carsona, ale „nie zamierzał pokazać go jako amerykańskiego bohatera znanego z podręczników do historii, tylko jako złoczyńcę, przywódcę kampanii, podczas której zginęło w brutalnych okolicznościach tak wielu rdzennych Amerykanów”.

Wszystkie te plany spaliły na panewce. Dlatego Brando, który wciąż chciał zwiększać świadomość ludzi, poprosił Thomasa, by wziął udział w premierze *Ojca Chrzestnego* i zabrał ze sobą jak najwięcej członków swojego plemienia, wszystko na koszt wytwórni Paramount. Ale Thomasowi udało się zwerbować tylko pięć osób. Nigdy wcześniej nie uczestniczył w światowej premierze, więc powiedział swoim ludziom, że zaprasza ich „do kina”, a kto chciałby w takim celu lecieć z drugiego końca kraju?

Ta niewielka grupka, po godzinnej jeździe zatłoczonymi i zaśnieżonymi nowojorskimi ulicami w długiej na kilometr kolejce limuzyn, wysiadła z samochodu w blasku łukowych lamp, otoczona obłędnymi krzykami fanów. Thomas był bardzo speszony.

„Było tam trzysta gwiazd filmowych!”, wspominał.

Wyglądał oszałamiająco w czerwonym stroju i wkrótce został doprowadzony do pokrytego aksamitem podestu przed kinem, gdzie czekała na niego kamera telewizyjna.

– Nazywam się Jim Thomas, jestem amerykańskim Indianinem z Alaski i zostałem tutaj zaproszony przez Marlona Brando, który wspiera mnie i cały mój lud.

Brando prosił go, by jego wypowiedzi były politycznie neutralne, a Thomas się zgodził. Jego obecność na premierze była wystarczająco znaczącym manifestem.

Potem Jim Thomas wszedł do kina i zajął miejsce w tym samym rzędzie, w którym usiedli Ali MacGraw i Henry Kissinger.

– Pisarz Mario Puzo, panie i panowie, oto on, autor tej wspaniałej…! – zawołał prezenter, nowojorski radiowiec Barry Gray, który stał na szczycie malutkiego podestu, skąd przedstawiał i przepytywał znakomitych gości. – Och, nie ma ochoty rozmawiać – rzucił, kiedy Puzo i jego rodzina minęli go i weszli do budynku. – Oto i on, panie i panowie.

Pojawili się kolejni: rodziny Kennedych i Fordów, Raquel Welch („Co włożysz w swoim następnym filmie, Raquel, maleńka?”, spytał Gray), Charles Bronson, Jack Nicholson, Al Pacino i jego „piękna partnerka” Jill Clayburgh („Och, jestem taki dumny, że cię znam!”), Francis i Eleanor Coppolowie (Francis w pomarańczowym aksamitnym garniturze) oraz wielu innych.

W końcu nadjechał Robert Evans, niczym król w długiej czarnej limuzynie. Nie udało mu się ściągnąć Brando, więc w zastępstwie zaprosił gwiazdę świata polityki, swojego przyjaciela doktora Henry’ego Kissingera.

– Kissinger? Kissinger? Evans, kocham cię! Kocham cię! – wykrzyknął Charlie Bluhdorn, kiedy szef produkcji wytwórni poinformował go, że na uroczystej premierze *Ojca Chrzestnego* pojawi się wybitny amerykański sekretarz stanu.

Kissinger zdołał zmieścić udział w premierze między rozmowami pokojowymi w Paryżu a ściśle tajną misją w Moskwie, dokąd wybierał się następnego ranka. Evans, który wszedł do kina u jego boku, już nie wyglądał na udręczonego i nie był przykuty do szpitalnego łóżka. Promieniał, trzymając pod jedną rękę Henry’ego Kissingera, a pod drugą swoją sławną żonę.

Wewnątrz kina goście zdjęli okrycia: szefowie wytwórni, producent, reżyser, pisarz, aktorzy i zaproszeni goście. Zgasły światła. A kiedy trzy godziny później się zapaliły, niektórzy byli wściekli (James Caan, który nie mógł się pogodzić z tym, że wycięto niektóre jego sceny), a inni odetchnęli z ulgą (z pewnością reżyser, zadowolony, że tę część uroczystości ma już za sobą).

Ale większość ludzi milczała.

„Żadnych oklasków… żadnego dźwięku… tylko cisza. Przerażające? Nie, raczej niesamowite”, opisywał reakcję widzów Evans.

Potem wszyscy wyszli na deszcz i śnieg, po czym ruszyli na pełną gwiazd hałaśliwą galę w hotelu St. Regis. Evans osobiście wszystko przygotował, od wyboru jedzenia („Nie, to zbyt mdłe. Sprowadźcie nowego kucharza. Sycylijczyka”) po orkiestrę („Grajcie motyw z *Ojca Chrzestnego*, raz za razem, dopóki goście nie usiądą”). „Wszystko było tak do bólu

włoskie – pisała Suzy. – Dekoracje jak w Little Italy z milionami czerwonych róż zwieszających się z treliaży”.

Kelnerzy byli ubrani jak gangsterzy dona Corleone: w garnitury w prążki, czarne koszule i białe krawaty. Z lodu wyrzeźbiono gigantyczny pistolet maszynowy. To wszystko wyglądało „dokładnie jak włoskie wesele w filmie – napisała Sally Quinn. – Ludzie obejmowali się i całowali, dziko pląsali, śmiali się, śpiewali i pili wino”.

Orkiestra Glenna Millera grała motyw przewodni z *Ojca Chrzestnego*; Andy Williams śpiewał tekst, który napisano do kompozycji Nino Roty.

W końcu o drugiej w nocy Robert Evans podziękował wszystkim i zaprosił ich na scenę: aktorów, producenta Ala Ruddy’ego, właściciela wytwórni Charliego Bluhdorna, a nawet reżysera Francisa Forda Coppolę, który pod imprezowym uśmiechem skrywał rozpacz.

„Tak bardzo uwierzyłem w to, że mój film się nie udał… jest zbyt mroczny, za długi, za nudny… że nie spodziewałem się jakiegokolwiek sukcesu”, przyznał później. Był przekonany, że *Ojciec Chrzestny* okaże się klapą. Martwił się, jak utrzyma rodzinę – teraz już z trójką dzieci – przyjął więc zlecenie na scenariusz do *Wielkiego Gatsby’ego*, który miał dostarczyć już za trzy tygodnie.

Tydzień później, podczas hollywoodzkiej premiery filmu, w której wzięło udział wiele gwiazd, reakcja, o dziwo, była taka sama jak w Nowym Jorku.

Cisza.

„Ta pełna skupienia cisza była niesamowita”, napisał felietonista Vernon Scott.

Oszołomione milczenie widzów. Co ono oznaczało?

Producent Al Ruddy koniecznie chciał się tego dowiedzieć.

Wkrótce po nowojorskiej premierze. Deszczowe nowojorskie popołudnie w połowie marca. Al Ruddy i Al Pacino stali przed jednym z kin, w których wyświetlano *Ojca Chrzestnego*. Widzieli film już „sto razy” i nikt nie znał go lepiej od nich. Dlatego nie przyszli tam po to, by ponownie go oglądać.

Chcieli zbadać reakcje widzów.

– Chodź, wrócimy przed końcem – zaproponował Ruddy.

Niecałe trzy godziny później wrócili po kilku drinkach pod kino. Do końca filmu zostało dziesięć minut. Usiedli w jednym z ostatnich rzędów. Obejrzeli ostatnią scenę – Michael Corleone zamyka drzwi przed smutną Kay Adams. Oglądali napisy końcowe i czekali na reakcję.

Zamiast oklasków – cisza.

„Zapaliły się światła, a ja jeszcze nigdy nie czułem się tak dziwnie – wspominał Ruddy. – Nikt się nie odzywał, cała widownia była oszołomiona”.

Aktor i producent patrzyli na siebie, nie wiedząc, jak to rozumieć.

Jezu Chryste, co za pieprzona katastrofa, pomyślał Ruddy. „Ludzie nie wiedzieli, co powiedzieć. Po prostu wstali i wyszli”.

To nie była katastrofa, tylko fenomen: film, który tak mocno przemawiał do serc widzów, że nie mogli wykrztusić ani słowa.

Premiera w całej Ameryce odbyła się dwudziestego czwartego marca 1972 roku i nawet dystrybucja filmu była rewolucją. „W Nowym Jorku w dniu premiery do kin zawsze trafiały dwie kopie filmów, jedna przeznaczona dla wschodniej, a druga dla zachodniej części miasta – tłumaczył Ruddy. – My wyświetlaliśmy *Ojca Chrzestnego* w dwudziestu sześciu nowojorskich kinach. Byłem załamany. Podejrzewałem, że film zniknie z ekranów w ciągu tygodnia”.

Pewnego ranka po premierze Al Ruddy jechał w deszczu do budynku Gulf+Western. „Kiedy przemierzałem Broadway i mijałem Paramount Theatre, zobaczyłem kolejkę na ulicy. Nie tylko przed kinem, ale też wokół całego budynku. Ludzie płacili innym za to, by stali w kolejce po bilety. W ciągu półtora tygodnia został pobity rekord *Przeminęło z wiatrem*. Wszyscy dostali małpiego rozumu. Każdy chciał zobaczyć *Ojca Chrzestnego*”.

Wytwórnia Paramount starannie zaplanowała atak. Zamiast pozwalać dystrybutorom dyktować, jak film ma być pokazywany, nowy prezes Frank Yablans wymyślił radykalny plan dystrybucji. Nie wprowadzał filmu stopniowo, pozwalając, by widzowie dzielili się opiniami i w ten sposób metodą „śniegowej kuli” napędzali zainteresowanie obrazem, ale w ciągu pięciu dni wprowadził *Ojca Chrzestnego* do trzystu szesnastu kin w całym kraju. Poza tym kina miały – zgodnie z życzeniem wytwórni – wyświetlać film bez przerwy w środku.

„Chociaż niektóre kina chciały pokazywać film z antraktem, Yablans był nieugięty, a nawet zerwał z tego powodu kilka umów”, napisał Peter Bart w *Infamous Players*. Paramount wysyłała zwiadowców do wszystkich kin, które próbowały przerywać film w połowie – po zastrzeleniu Sollozza i McCluskeya w restauracji Louis – żeby sprzedać więcej przekąsek.

Walka o bilety nie ominęła także przedstawicieli mafii. Jeden z jej żołnierzy w dniu premiery zadzwonił do Ruddy’ego ze skargą.

– Hej, nie chcą nam sprzedać biletów.

– Szczerze mówiąc, pewnie nie chcą was tam widzieć – odpowiedział Ruddy.

– To bardzo niesprawiedliwe, nie uważa pan?

– Jak to?

– Jak kręcą film o wojsku, generałowie są gośćmi honorowymi, prawda? Kiedy kręcą film o marynarce wojennej, kto siedzi w pierwszym rzędzie? Admirałowie. My też powinniśmy być gośćmi honorowymi.

Bez wiedzy wytwórni Ruddy wykradł jedną kopię filmu i urządził pokaz dla „chłopaków”.

„Przed kinem pojawiło się chyba ze sto limuzyn – wspominał. – Operator kinowy zadzwonił do mnie i powiedział: »Wykonuję tę pracę przez całe życie i jeszcze nikt nigdy nie dał mi tysiąca dolarów napiwku«. Tak bardzo podobał im się film”.

To był skutek nieoczekiwanej alchemii: wszystkie kłótnie i konflikty jakimś cudem zespoliły się w arcydzieło. W posłowiu do wydania *Ojca Chrzestnego* z 2002 roku Bart napisał:

> Coppoli udało się przekuć napięcia na planie w kreatywną gorączkę. Al Pacino grał z takim pazurem, bo młody aktor obawiał się, że w każdej chwili mogą go zwolnić. Coppola był zdeterminowany, żeby codziennie dawać z siebie wszystko, ponieważ czuł, że każdy dzień zdjęciowy może być ostatni.

W przededniu wielkiego sukcesu Francis Ford Coppola pozostawał na dnie rozpaczy. Uciekł z San Francisco do Paryża, gdzie szukał ciszy i spokoju, by napisać kolejny scenariusz. Zameldował się w hotelu butikowym L’Hôtel na lewym brzegu Sekwany. Tam, w pokoju numer 16, nazywanym Apartamentem Oscara Wilde’a – Wilde zmarł w nim trzydziestego listopada 1900 roku po „walce na śmierć i życie z hotelową tapetą” – Coppola usiłował pracować nad scenariuszem *Wielkiego Gatsby’ego*. Była to kolejna produkcja wytwórni Paramount, kolejny projekt Roberta Evansa, kolejne zlecenie dla pieniędzy.

Tym razem jednak Coppola nie mógł się oprzeć na dynamicznej powieści. Szybko odkrył, że arcydzieło F. Scotta Fitzgeralda znacznie trudniej zekranizować niż bestseller Puza. „Uświadomiłem sobie, że

w powieści jest tylko kilka linijek dialogu między Gatsbym a Daisy, i wpadłem w panikę”, wyznał. Znów był przerażony, tym razem dlatego, że musiał „napisać od zera” dialogi między dwójką najbardziej kultowych fikcyjnych postaci wszech czasów.

Kiedy tak pogrążał się w panice, w jego hotelowym pokoju rozległ się dzwonek telefonu: Eleanor dzwoniła z Nowego Jorku. Wiedziała, że mąż spodziewa się, że jego film okaże się katastrofą.

Tymczasem miała dla niego wspaniałe wieści. Tuż za jej oknem znajdowało się kino, w którym wyświetlano *Ojca Chrzestnego*, i na ulicy dniem i nocą działy się cuda: kolejka po bilety ciągnęła się do następnej przecznicy. Od rana do późnego wieczora ludzie przychodzili do kina, a między kolejnymi seansami były tylko pięciominutowe przerwy.

– Mój Boże, Francis, to prawdziwy fenomen! – wykrzyknęła. – Nie uwierzysz.

Wraz z tłumami widzów pojawiły się recenzje. „*Ojciec Chrzestny* to chrzest krwi, porywający filmowy gigant, pełen emocji niczym bandzior z bronią maszynową, szokujący jak masakra w dniu Świętego Walentego”, pisała Joyce Haber w „Los Angeles Timesie”. W tym samym dniu, szesnastego marca 1972 roku, „New York Times” przyłączył się do zachwytów. „*Ojciec Chrzestny* to wspaniały hollywoodzki film – napisał Vincent Canby. – Gangsterski melodramat o dorastaniu, zasmucający i ekscytujący… wywołuje strach, a zarazem przestrzega, że zbrodnia nie popłaca (a przynajmniej nie powinna)”.

Krytycy byli zachwyceni scenariuszem. „To zapewne najlepsza ekranizacja powieści od czasu *Przeminęło z wiatrem*”, głosiła recenzja w „Los Angeles Herald-Examiner”, a wkrótce potem pojawił się głos

uznania z samego szczytu, gdy Pauline Kael, królowa krytyków filmowych, napisała w „New Yorkerze”: „Francis Ford Coppola, który wyreżyserował film i napisał scenariusz wspólnie z Puzem, zachował sensacyjny klimat powieści, a jednocześnie stworzył film, który siłą przekazu dorównuje dziełom Dickensa”.

Krytycy chwalili powracającego Marlona Brando. Canby napisał w „New York Timesie”:

> Po długim okresie pracy nad przeciętnymi lub niedopracowanymi filmami, w których jego role zawsze były bardziej interesujące od scenariusza, Marlon Brando wreszcie wciela się w bohatera nieprzynoszącego wstydu najbardziej wyrafinowanemu i ekscentrycznemu aktorowi Ameryki. Krytycy już nie muszą się zastanawiać, gdzie się podział stary, dobry Brando.

Wszyscy uwielbiali Ala Pacino. „Świat kina ma nowego gwiazdora, który jeszcze wczoraj był jednym z wielu – napisał felietonista James Bacon. – Pacino jest lepszy nawet niż Brando w *Na nabrzeżach*”.

Większości krytyków podobała się nawet długość filmu, co dowodziło, że działy marketingu i dystrybucji, które domagały się jego skrócenia, oraz dystrybutorzy, którzy chcieli go wyświetlać z przerwą w środku, nie mieli racji: „Jeszcze nigdy w historii kina trzy godziny nie mijały tak szybko” – napisał Charles Champlin w „Los Angeles Timesie”. „Chociaż w filmie tak wiele się dzieje, akcja toczy się równomiernie, więc nie czujemy ani pośpiechu, ani nerwowości. Tempo fabuły cechuje klasyczna dostojność”, dodała Pauline Kael.

Nie wszystkie recenzje były entuzjastyczne. Na łamach „Variety” pochwalono produkcję i obsadę, dodano jednak, że film „przeciąga się do stu siedemdziesięciu pięciu minut i jest za długi (gdy ogląda się go bez przerwy) i momentami niejasny. Chociaż nigdy nie staje się nudny, zarazem nie porywa”. Z kolei konserwatywny felietonista William F. Buckley

nazwał film „żenującym” i dodał, że opowieść Maria Puzo „została wyzuta ze wszystkiego, co czyniło z niej tak wyjątkową ucztę”.

Ale większość krytyków zgadzała się z „Newsweekiem”, który wieszczył, że film stanie się „*Przeminęło z wiatrem* filmów gangsterskich”.

Analizując w „Vogue’u” sukces *Ojca Chrzestnego*, historyk Arthur Schlesinger Jr. napisał, że kluczem do filmu jest to, że „zręcznie dotyka współczesnych drażliwych kwestii. Nasze społeczeństwo jest przeniknięte poczuciem bezsilności. *Ojciec Chrzestny* pozwala każdemu z nas w mroku sali kinowej zasmakować prawdziwej siły”.

„Ekranizacja *Ojca Chrzestnego* Maria Puzo w reżyserii Francisa Forda Coppoli to najbardziej satysfakcjonujący komercyjny amerykański film roku”, skwitował w „New York Timesie” Canby, który niecały rok wcześniej razem z wieloma innymi zastanawiał się, czy kino nie jest w agonii: „Przemysł filmowy upada, wszyscy o tym wiedzą”.

Teraz nawet on nie mógł zignorować filmu, który ocalił branżę.

Po premierze David Lean, reżyser *Lawrence’a z Arabii*, napisał do Coppoli:

> Twój film to zastrzyk energii dla każdego, kto kocha kino. Przez ostatnie kilka lat miałem wrażenie, że naszą branżą zawładnęła banda goniących za modą amatorów, ale teraz pojawia się twój film, który przywraca właściwą perspektywę. (Nawet ten wredny drań z „London Timesa” musiał go nazwać oszałamiająco profesjonalnym dziełem).

Dalej Lean napisał, że Coppola stworzył w *Ojcu Chrzestnym* coś,

> …co [Borys] Pasternak nazywa „obecnością sztuki”. Niezależnie czy zdajemy sobie z tego sprawę, sztuka tam jest, tak silna, że niemal odgrywa rolę głównego bohatera. Daje tym straszliwym postaciom moc oddziaływania, która nie wynika tylko ze scenariusza, i widz niemal żałuje, że musi je tolerować. Czar utrzymuje się jeszcze przez kilka dni po seansie!

W całej Ameryce i na świecie widzowie doświadczali tej samej magii, budząc się z trzygodzinnego transu.

Potem film zaczął zarabiać.

W ciągu pierwszego tygodnia wpływy z pięciu kin na Manhattanie wyniosły 465 148 dolarów, „co stanowiło absolutny rekord", zachwycano się dwudziestego trzeciego marca 1972 roku na łamach „Hollywood Reporter". W drugim tygodniu wpływy z trzystu dwudziestu dwóch kin w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie wynosiły już 7 397 164 dolary, a film dopiero się rozpędzał. Niecały miesiąc po premierze *Ojciec Chrzestny* zarabiał milion dolarów dziennie, jako pierwszy film w historii. Wiele kin wyświetlało go właściwie bez przerwy, od otwarcia o dziewiątej do ostatniego seansu o wpół do czwartej nad ranem. Biorąc pod uwagę długość filmu, oznaczało to, że nie był wyświetlany zaledwie przez dwie i pół godziny na dobę.

OJCIEC CHRZESTNY: ZBAWIENIE WSZYSTKICH FILMÓW, głosił nagłówek w „Variety" kilka tygodni po premierze filmu, który miał tchnąć nowe życie w branżę. Częściowo za sprawą krytyków, a częściowo dzięki popularności książki Puza, którą wznowiono w miękkiej oprawie w nakładzie półtora miliona egzemplarzy, Amerykę ogarnęła mania na punkcie *Ojca Chrzestnego*. Tłumy waliły drzwiami i oknami do kin, walcząc o bilety i tworząc kilometrowe kolejki, tak że „Los Angeles Times" musiał wydrukować poradnik „Jak przetrwać w kolejce po bilety, a nawet dobrze się bawić".

Wśród porad mogliśmy przeczytać:

> Idźcie na seans o 9.30 w niedzielę, a nie w bardziej obleganym terminie. Wybierzcie się do kina piechotą, a nie samochodem, ponieważ i tak nie znajdziecie miejsca do zaparkowania. Zróbcie coś innego na pierwszej randce (żeby nie wyjść na nieudacznika, gdy zabraknie biletów). No i miejcie oczy szeroko otwarte… W jednej

z kolejek podobno ktoś urodził (a dziecko nawet nie zapłakało podczas trzygodzinnego seansu), dwie osoby aresztowano i doszło do jednego rozwodu (mężczyzna od razu wziął drugi ślub). Wszyscy ucieszą się, gdy przyniesiecie instrument muzyczny, a stojąc w powoli przesuwającej się kolejce, możecie zrobić świąteczne zakupy, ponieważ miniecie wszystkie możliwe sklepy…

Nie oszukujmy się, kolejki są ogromne. W sobotni wieczór były tak długie, że ciągnęły się przez dwie strefy czasowe. *Ojciec Chrzestny* jest ważniejszy niż życie (a kolejki po bilety są od niego dłuższe). Niewątpliwie zarobi więcej niż *Love Story*, wyprzedzi Jima Ryuna, przeżyje *Przeminęło z wiatrem* i zapewne wystartuje z ramienia demokratów w kolejnych wyborach. Przenika każdą dziedzinę naszego życia i krążą plotki, że zakłóci spokój rodziny Nielsenów, a nawet bohaterów *All in the Family*.

Każda gorączka złota wabi złodziei: koników, piratów sprzedających kopie filmu na czarnym rynku i chciwych właścicieli kin. Niektóre kina próbowały ominąć zakaz robienia przerwy w seansie, co pozwalało im sprzedawać rozemocjonowanym widzom więcej przekąsek, ale wytwórnia starała się ukrócać takie praktyki.

Strategia Franka Yablansa sprawdziła się tak dobrze, że w maju wysłał czeki na pięćset dolarów do wszystkich kierowników kin na Manhattanie w geście podziękowania za radzenie sobie z tłumami, które przez dwa miesiące okupowały ich lokale.

W sierpniu wytwórnia wykupiła przestrzeń reklamową w prasie biznesowej i ogłosiła, że wpływy z *Ojca Chrzestnego* przekroczyły już sto milionów dolarów brutto i nie widać ich końca. Zaledwie miesiąc po premierze wartość rynkowa akcji Gulf+Western wzrosła o dziewięćdziesiąt siedem milionów dolarów i wszyscy znali powód. Korporację zaczęto nazywać „spółką *Ojca Chrzestnego*”.

Kolejnym celem była dominacja światowa. Z okazji letnich igrzysk olimpijskich w Monachium w 1972 roku Paramount zamierzała wypuścić film w siedmiu wersjach językowych, żeby zachęcić widzów

przybywających na igrzyska. Rekord sprzedaży biletów padł w Japonii, gdzie przez pierwsze siedem tygodni milion osób zobaczyło film. Potem przyszła pora na największy test: ojczyznę *Ojca Chrzestnego*, Włochy, gdzie producent Dino De Laurentiis przepowiadał Charliemu Bluhdornowi: „Jeśli Brando zagra dona, zapomnij o premierze we Włoszech. Wyśmieją go”.

Ale we Włoszech, tak jak wszędzie, film szturmem wziął kina i widzów. Nawet Sycylia przyjęła go z otwartymi ramionami. „Marlonowi Brando mogą zazdrościć wszyscy prawdziwi ojcowie chrzestni na wyspie – powiedział redaktor jednej z gazet z Palermo w rozmowie z „Los Angeles Herald-Examinerem”. – Chcieliby być tak przystojni i mieć tyle klasy”.

„Po przełożeniu na sycylijski dialekt nieprzyzwoite słowa były jeszcze pikantniejsze, a żarty jeszcze bardziej wulgarne, co zachwyciło widzów; chichotali przy każdej krwawej scenie”, zauważył dziennikarz United Press International, który relacjonował sycylijską premierę.

Na Manhattanie Dino De Laurentiis pracował nad filmem kręconym na podstawie *The Valachi Papers* i podobno spotykał się z takimi samymi naciskami, jakim z wyczuciem stawiał czoło Al Ruddy w imieniu Paramount Pictures. „Kiedy dowiedziałem się, że Dino przyjeżdża do Nowego Jorku, żeby nakręcić film, sądziłem, że już porozmawiał z właściwymi ludźmi – opowiadał Ruddy w wywiadzie dla „Variety”. – To delikatny temat. Lepiej się nie śpieszyć i zachować ostrożność”.

Pod koniec 1972 roku *Ojciec Chrzestny* był supernową, jakiej Hollywood jeszcze nie widziało. Podczas dorocznego zebrania w siedzibie Gulf+Western Charlie Bluhdorn oznajmił, że projekcje filmu na całym świecie przyniosły sto pięćdziesiąt milionów dolarów. „Jeszcze nigdy w historii wytwórnia nie miała takiej serii sukcesów – chełpił się magnat o krótkiej pamięci. – Mamy najlepszy stosunek hitów do kasowych klap

w całej branży”. Film zarobił jeszcze ponad dwieście pięćdziesiąt milionów i ta suma stale rośnie.

Dzięki *Love Story* i *Ojcu Chrzestnemu* Paramount nagle stała się największą wytwórnią filmową na świecie. Robert Evans znów był złotym chłopcem Charliego Bluhdorna, podobnie jak Francis Ford Coppola.

W grudniu Coppola otrzymał list od Franka Capry, legendarnego amerykańskiego reżysera włoskiego pochodzenia, który nakręcił takie kultowe filmy jak *Pan Smith jedzie do Waszyngtonu* czy *To wspaniałe życie*. Kiedyś plotkowano, że był jednym z kandydatów do zastąpienia Coppoli, a teraz chciał wyrazić opinię, którą podzielało wiele osób w branży:

Drogi Francisie!

W drodze na kolację moja żona i ja zobaczyliśmy tytuł Ojca Chrzestnego *nad wejściem do niewielkiego kina i długą kolejkę do kasy. Czym prędzej weszliśmy do środka. Oczywiście miałem duże oczekiwania. Ale, Madonna! Ten film jest znacznie wspanialszy, niż się spodziewałem. Tak naprawdę to najlepszy film, jaki widziałem w ciągu ostatnich dziesięciu lat…*

Z wyrazami uznania

Frank

Potem przyszła pora na ceremonię wręczenia Oscarów w 1973 roku. *Ojciec Chrzestny* był nominowany w dziesięciu kategoriach: najlepszy film, Brando jako najlepszy aktor, Coppola jako najlepszy reżyser, Coppola i Puzo za najlepszy scenariusz adaptowany, Pacino, Caan i Duvall jako najlepsi aktorzy drugoplanowi, plus nominacje za kostiumy, montaż i ścieżkę dźwiękową.

Faworytem był *Kabaret* Boba Fosse’a, który zdobył osiem nagród na dziesięć nominacji, w tym za ścieżkę dźwiękową i montaż, a Bob Fosse

minimalnie wyprzedził Francisa Forda Coppolę w wyścigu po Oscara za najlepszą reżyserię. Pacino, Caan i Duvall musieli ustąpić Joelowi Greyowi, który zgarnął statuetkę za rolę w *Kabarecie*. Ale potem los się odwrócił. Jack Lemmon otworzył kopertę z nazwiskiem zwycięzcy w kategorii najlepszego adaptowanego scenariusza: „Mario Puzo i Francis Ford Coppola za *Ojca Chrzestnego*!”.

Mario Puzo siedział przed telewizorem (z pizzą) w salonie swojego domu na przedmieściach Nowego Jorku i nie mógł wykrztusić ani słowa. Żaba zmieniła się w księcia. „Ale wciąż czuł się jak żaba, był pewien, że przegra”, opowiadała Lanetta Wahlgren. „Tak naprawdę w przypadku wygranej nie miałby śmiałości wyjść na scenę”, tłumaczył jego syn Anthony. Nagrodę w jego imieniu odebrała córka, Dorothy.

Coppola podziękował Peterowi Bartowi. „Załatwił mi tę pracę, ratując mnie z mojej cudownej, romantycznej finansowej przygody w San Francisco, która zresztą wciąż trwa”.

Zgodnie z obietnicą podziękował też Robertowi Towne’owi, który „napisał przepiękną scenę pomiędzy Marlonem a Alem Pacino w ogrodzie”.

Dodał, że „najlepsza nagroda, jaką mógłby sobie wymarzyć reżyser, to żeby trzech jego najlepszych przyjaciół, współpracowników i aktorów – Jimmy Caan, Al Pacino i Bobby Duvall – zostało nominowanych w tej samej kategorii”.

Następnie Roger Moore i Liv Ullmann odczytali zwycięzcę w kategorii najlepszy aktor: „Marlon Brando w *Ojcu Chrzestnym*”.

Zamiast Brando na scenę uroczyście wyszli Apacz spod White Mountain i kobieta z plemienia Yanqui, Sacheen Małe Pióro, oboje w pełnych plemiennych strojach. Sacheen uniosła dłoń, odmawiając nagrody, którą usiłował jej wręczyć Roger Moore. Następnie odczytała krótkie oświadczenie: Brando „z żalem informuje, że nie może przyjąć tej

szczodrej nagrody z powodu traktowania amerykańskich Indian przez branżę filmową…”, co najpierw wywołało buczenie, a potem oklaski. „W telewizji, w powtórkach filmów, a także podczas ostatnich wydarzeń nad Wounded Knee”.

W końcu przyszła pora na nominacje w kategorii najlepszy film. *Ojciec Chrzestny* rywalizował z *Uwolnieniem*, *Sounder*, *Emigrantami* i oczywiście *Kabaretem*. Nagrodę wręczał wieloletni przyjaciel Ala Ruddy’ego, Clint Eastwood, i Ruddy zasugerował mu przed uroczystością:

– Clint, kiedy zobaczysz nazwisko zwycięzcy i to nie będę ja, podrzyj kopertę i powiedz: „Al Ruddy”.

Eastwood nie musiał kłamać. Nagrodę dla najlepszego filmu zdobył *Ojciec Chrzestny*.

„Kiedy odczytał tytuł filmu, wszyscy dostaliśmy zawału”, wspominał Ruddy.

„Marlon zdobył Oscara, a Paramount nagrodę Bank of America i wszystkie inne”, napisał Robert Evans, a Bluhdorn pławił się w sukcesie wytwórni. Rozpoczęły się prace nad kontynuacją filmu i wstępną datę premiery ustalono na kwiecień 1974 roku. Kiedy Coppola odmówił wyreżyserowania sequela, Huragan Charlie wybuchnął:

– Francis, masz przepis na coca-colę, a chcesz przestać ją produkować!

W końcu Coppola podpisał kontrakt na *Ojca Chrzestnego II*, a następnie na *Ojca Chrzestnego III*.

Wszyscy, którzy mieli prawo do udziału w zyskach z filmu, zbili fortunę. Film uczynił milionerów z Ala Ruddy’ego, Maria Puzo i Francisa Coppoli – ale nie z jego gwiazdy, Marlona Brando. Brando pierwotnie w kontrakcie miał zagwarantowane marne pięćdziesiąt tysięcy dolarów – znacznie poniżej swojej zwyczajowej stawki – oraz kilka procent udziałów w zyskach, co w Hollywood często jest bezwartościowym zapisem,

ponieważ księgowi sprawnie ukrywają oficjalne zyski. Ale trudno ukryć zyski filmu, którego wyprodukowanie kosztowało sześć milionów, a wpływy z niego wyniosły ponad sto milionów dolarów. Miesiąc przed rozpoczęciem zdjęć prawnik Marlona Brando zadzwonił do Roberta Evansa i poinformował, że aktor nie może zapłacić podatków i natychmiast potrzebuje stu tysięcy dolarów, co można odpisać od jego honorarium za kolejny film.

„Twarz Bluhdorna się rozpromieniła”, napisał Evans.

– Daj mu te pieniądze – polecił. – Nie chcemy jego honorarium. Odbierz mu udział w zyskach. On i tak jest bezwartościowy.

Brando zgodził się; w końcu miał otrzymać procent od zysków dopiero po przekroczeniu dziesięciu milionów dolarów wpływów ze sprzedaży biletów. *Ojciec Chrzestny* tymczasem błyskawicznie zarobił piętnaście razy tyle. „W zamian za sto kawałków wytwórnia odebrała Marlonowi udział w zyskach, co ostatecznie kosztowało go jedenaście milionów dolarów – napisał Evans. – Brando zwolnił swojego prawnika, agenta i wszystkich innych bliskich współpracowników”.

Pieniądze nie mogły kupić chwały, którą przyniósł film. *Ojciec Chrzestny* wskrzesił karierę Marlona Brando, ocalił Paramount Pictures i zrewolucjonizował całą branżę filmową, zmieniając gwiazdorów w ikony, a gangsterów w ludowych bohaterów.

Spółka Charliego Bluhdorna, Gulf+Western, w 1989 roku zmieniła nazwę na Paramount Communications, co odzwierciedlało jej główną działalność. Wielu uważało za ironię losu, że przemysłowca, który odniósł sukces w tak wielu różnych dziedzinach, zapamiętano głównie z powodu jakiegoś filmu i jego dwóch kontynuacji. Coppola zadedykował *Ojca*

Chrzestnego III Bluhdornowi, który „był dla niego inspiracją”, odnosząc się w ten sposób do przekazanych mu przez Charliego informacji o jego powiązaniach z tajemniczym sycylijskim finansistą Michele Sindoną, którego mroczne konszachty z Watykanem wkrótce miały się stać legendą. Bluhdorn nie dożył premiery trzeciej części filmu, ale był zwolennikiem nakręcenia kolejnych. „Być może, kto wie? Może uda nam się dojść do *Ojca Chrzestnego VI*?”, napisał Bluhdorn, ale w 1983 roku zmarł na zawał w wieku pięćdziesięciu sześciu lat, gdy wracał z Dominikany firmowym samolotem.

Na South Shore na Long Island Mario Puzo żył w swoim wielkim domu, który kupił wkrótce po tym, jak jego powieść stała się bestsellerem. Tuż obok sypialni z fioletowymi dywanami znajdował się jego gabinet, pomalowany na jego ulubiony kolor – różowy. Mario wydał jeszcze sześć powieści, same bestsellery, i zarobił miliony na pisaniu scenariuszy, nie tylko do kontynuacji *Ojca Chrzestnego*, ale także do *Supermana* z 1978 roku i jego sequela nakręconego dwa lata później. Po drodze nauczył się, że dwa światy, które udało mu się podbić w swoim pisarstwie – Hollywood i mafia – tak naprawdę są bardzo podobne. „Myślę, że branża filmowa jest znacznie bardziej wypaczona niż Vegas, a nawet niż mafia”, powiedział podczas pewnego sympozjum. „Wierzył także, że nie ma producenta, który nie byłby przekonany, że potrafiłby napisać oscarowy scenariusz, gdyby tylko miał na to czas – opowiadał jego syn Anthony. – Wkrótce dowiedział się również o złodziejstwie w Hollywood. Kiedy ktoś wam mówi, że jego film kosztował siedemdziesiąt milionów, to tak naprawdę kosztował dwadzieścia, a pozostałe pięćdziesiąt wylądowało w jego kieszeni!”

Mario zmarł na serce drugiego lipca 1999 roku w wieku siedemdziesięciu ośmiu lat. Na jego pogrzebie gościom rozdano zalaminowane kartki z cytatem z jego powieści *Głupcy umierają*:

> Merlin, Merlin. Już tysiąc lat minęło i musisz się przebudzić w swojej jaskini, włożyć magiczną czapę i przejść się po obcym ci świecie.

Było to odwołanie do ulubionej mitycznej postaci Puza, czarownika Merlina, i magii, która wyciągnęła z rynsztoka spłukanego pisarza w średnim wieku i zmieniła go w księcia Hollywood, któremu zazdrościł cały literacki świat.

W 2020 roku Al Ruddy był najstarszym pozostałym przy życiu członkiem ekipy, która wyprodukowała *Ojca Chrzestnego*. W wieku dziewięćdziesięciu lat miał na koncie dwa Oscary za najlepszy film – jednego za wyprodukowanie *Ojca Chrzestnego*, a drugiego za *Za wszelką cenę* z 2004 roku. Historyczny układ, który zawarł z mafią, niewątpliwie był najlepszym przykładem jego zawodowej biegłości, która pozwalała mu wszystko załatwić i ze wszystkiego się wyplątać. Ta umiejętność na niewiele mu się jednak zdała, gdy pewnej nocy siły ciemności, które kiedyś ujarzmił, ponownie powstały przeciw niemu.

Północ w jego domu w Coldwater Canyon ponad Beverly Hills. Ktoś puka do drzwi i Ruddy idzie otworzyć. Widzi przed sobą potężny cień, który przesłania całe światło. Kiedy udaje mu się skupić wzrok, orientuje się, że to nie jest zwykły człowiek, ale „potwór, olbrzym”.

To był Lenny Montana.

Być może w tej chwili Al Ruddy przypomniał sobie dawne przestrogi Maria Puzo. Zwrócił się do pisarza o radę, kiedy pojawiły się pierwsze problemy z Joem Colombo, jego rodziną i zwolennikami, dotyczące kręcenia *Ojca Chrzestnego* w Nowym Jorku. Co ja, kurwa, wiem o gangsterach, pomyślał Ruddy przed pierwszym spotkaniem z Joem. Zadzwonił do Puza i powiedział:

– Mario, muszę się spotkać z Joem Colombo i zastanawiam się, czy mógłbyś mi towarzyszyć.

Puzo był zaszokowany.

– Oszalałeś? – odparł. – Ruddy, to nie twoja liga. To nie jest jakiś gość z Hollywood. Masz do czynienia z bardzo niebezpiecznym człowiekiem… Nie pójdę z tobą i zabraniam ci mówić mu, że mnie znasz.

Ruddy zignorował radę Puza. Nie tylko wybrał się na spotkanie, lecz także zawarł układ z Joem Colombo i poznał innych ludzi, którzy mieli „wejścia”. Teraz w progu jego domu stał skutek nadmiernego spoufalenia się z prawdziwą mafią.

Ważący prawie sto pięćdziesiąt kilogramów wrestler-bramkarz-ochroniarz, który zagrał Lucę Brasiego, bez słowa zamachnął się potężną pięścią i zdzielił nią chudego producenta w twarz z siłą i wściekłością, z jaką Al Ruddy jeszcze nigdy się nie spotkał.

Cios zwalił Ruddy’ego z nóg. Producent wyleciał w powietrze, grzmotnął o ścianę i z trudem wstał, brocząc krwią. Wtedy obok Montany zauważył innego mężczyznę: Tommy’ego „Palucha” Ricciardiego, którego policja uważała za żołnierza rodziny Colombo. Stał obok Joego Colombo, gdy ten został zastrzelony. (Sam Ricciardi zginął w 1979 roku).

– Po co to zrobiłeś?! – zawołał Tommy, próbując uspokoić Montanę, zanim ten ponownie zamachnie się na Ruddy’ego.

Udało mu się. Montana wyszedł, ale przedtem tak mocno trzasnął drzwiami wejściowymi, że prawie wyleciały z zawiasów.

Kto wysłał tych dwóch goryli? Pięćdziesiąt lat później wciąż nie znamy odpowiedzi. Być może ktoś związany zarówno z branżą filmową, jak i z mafią, ktoś, kto chciał powtórzyć ostrzeżenie, jakie Ruddy otrzymał od Puza: „Kiedy raz wdasz się w konszachty z tymi ludźmi, już się z nich nie wyplączesz”.

Jeśli chodzi o Lenny’ego Montanę, to porzucił dawne życie i zrobił karierę w Hollywood: zagrał w dwudziestu jeden filmach i serialach telewizyjnych, zanim zmarł na zawał serca w 1984 roku w wieku sześćdziesięciu jeden lat. „Zawsze proszę o siedemdziesiąt albo osiemdziesiąt tysięcy dolarów i procent od zysków – zdradził w jednym z wywiadów, gdy był u szczytu sławy. – Jeśli nie podoba mi się autor, odmawiam”.

Twierdził, że odmówił ról w filmach o mafii takich jak *Joe Valachi* czy *Gang, który nie umiał strzelać* oraz telewizyjnej produkcji na podstawie książki Gaya Talese’a *Honor Thy Father*. „Nie wierzyłem w te scenariusze”, przyznał.

– Ale najbardziej czekam na zdobycie nagrody za *Ojca Chrzestnego*.

– Oscara? – spytał dziennikarz Philip Nobile.

– Tak, dla najlepszego aktora drugoplanowego – powiedział Montana. – Wielu ludzi, tak naprawdę całe tysiące, mówi mi, że powinienem zdobyć tę nagrodę, nawet jeśli rola, którą zagrałem, nie była duża. Byłem skuteczny i prawdziwy. Myślę, że za coś takiego należy się człowiekowi nagroda… Akademia powinna to docenić. (Akademia nie uwzględniła go w nominacjach).

Zaraz, a co z kobietami? Z maltretowaną Connie, pokorną Mamą Corleone, graną przez piosenkarkę jazzową Morganę King, która „była dla śpiewu tym, czym Miles Davis dla trąbki”, jak twierdziła jej przyjaciółka Marilyn Stewart. A co z namiętną Lucy Mancini i ze wszystkim żonami oraz matkami, które posyłały całusy i rodziły dzieci? Co z Kay Adams, nauczycielką z Nowej Anglii, która odzyskuje Michaela, „dopiero kiedy sycylijska wieśniaczka, jego seksualna partnerka i rodaczka, ginie w wybuchu bomby przeznaczonej dla niego”? Te pytania zadawała w 1997

roku krytyczka filmowa Molly Haskell na łamach „New York Timesa” w artykule *World of ‘The Godfather’: No Place for Women* (Świat *Ojca Chrzestnego*: Miejsce nie dla kobiet).

W zakończeniu filmu drzwi gabinetu Michaela zamykają się przed Kay, która „okłamana przez męża w kwestii jego interesów (zabójstwa ich szwagra), wychodzi z gabinetu, roztrzęsiona, ale uśmiechnięta, żeby przyrządzić sobie drinka”, pisała Haskell.

Biedna Kay istniała tylko w odniesieniu do męża. Fragmenty powieści Puza poświęcone Kay bez Michaela, w towarzystwie innego mężczyzny, nie trafiły do scenariusza, w którym pierwotnie znalazła się krótka rozmowa między Kay a Mamą Corleone („to ważna relacja”, zapisał Coppola w notatniku). Ta scena nie weszła do filmu.

To ostatnie ujęcie Kay stojącej samotnie przed gabinetem Michaela stało się jednak kultowe. Kobieta jednym spojrzeniem oddaje dotkliwe poczucie zdrady i rozpaczy. Widzowie wreszcie dostrzegają głębię jej postaci.

A potem drzwi się zamykają.

„To zamknięcie drzwi odbiło się w naszej kulturze niemal równie głośnym echem jak inna słynna scena, gdy Nora zamyka drzwi przed Torvaldem w *Domku dla lalek* Ibsena”, ciągnęła Haskell, zestawiając kobietę, która odchodzi od męża (Norę), z taką, która zostaje (Kay).

Drzwi, które zamknęły się w 1972 roku, bardzo różniły się od tych, które zatrzaśnięto w 1879, w roku premiery sztuki Ibsena, ponieważ lata siedemdziesiąte dwudziestego wieku były już gotowe na walkę kobiet o równouprawnienie.

Owszem, *Ojciec Chrzestny* to film zdominowany przez męskich bohaterów, którzy „stoją na plecach potulnych kobiet”, jak napisała

Haskell, lecz był to także triumf przynajmniej dwóch aktorek: Diane Keaton i Talii Shire.

Keaton nie widziała filmu przez trzydzieści lat. Ale kiedy w 2017 roku przygotowywała się do spotkania członków obsady z okazji czterdziestej piątej rocznicy premiery, obejrzała go na laptopie. „Nie mogłam się nadziwić… – przyznała podczas spotkania. – Wszystko było takie oszałamiające i niespodziewane. I to, kurwa, na ekranie komputera! Zaszokowało mnie to, ponieważ nigdy nie przywiązywałam większej wagi do *Ojca Chrzestnego*. Czułam, że jestem na uboczu i nie pasuję do tego filmu. Nie wiedziałam, dlaczego mnie w nim obsadzono, a moja postać nie miała nic do powiedzenia…”

Charyzma Keaton wlała nieplanowaną siłę w skądinąd anemiczną postać Kay. Ale jak napisała Haskell, dopiero w następnym dziesięcioleciu, „najgorszym dla kobiet w historii kina”, Diane „rozświetliła ekran swoją niezależną osobowością”. W 1978 roku zdobyła Oscara dla najlepszej aktorki za *Annie Hall*. Talia Shire natomiast uwolniła się od roli Connie i była nominowana do Oscara za rolę w *Rockym* (dostała również nominację za *Ojca Chrzestnego II)*.

Dzieło wkrótce przyćmiło swoich twórców i zyskało mityczną sławę, a jego język i świat na stałe weszły do popkultury, zajmując w niej takie samo miejsce jak dzieła poetów i proroków w minionych wiekach. Słowa „Ojciec Chrzestny” stały się synonimem władzy i pieszczotliwym określeniem. Kwestia „Złożę mu propozycję nie do odrzucenia” w 2005 roku została uznana przez Amerykański Instytut Filmowy za drugi najpopularniejszy cytat z amerykańskiego kina, ustępując tylko słowom „Szczerze, moja droga, to mam to gdzieś” z *Przeminęło z wiatrem*.

Kluczem do sukcesu było to, że film wydawał się niezwykle znajomy, a poszczególne sceny były „jak wspomnienia” i oszołomiły nie tylko

widzów, ale też branżę, stwierdził aktor Alec Baldwin. Steven Spielberg przyznał:

> Powaliła mnie ta historia, nie spodziewałem się, że film wywrze na mnie taki wpływ. Poczułem, że powinienem dać sobie spokój. Nie było sensu dalej reżyserować filmów, skoro nie miałem szans zbliżyć się do takiego poziomu pewności siebie i narracyjnej biegłości. W pewnym sensie *Ojciec Chrzestny* mnie zniechęcił.

No i wreszcie Francis Ford Coppola. Uznany za geniusza stojącego za *Ojcem Chrzestnym*, zdobył pięć Oscarów, a w 2010 roku otrzymał Nagrodę Irvinga G. Thalberga. Jest właścicielem winnicy oraz pięciu luksusowych ośrodków wypoczynkowych. Jako legenda amerykańskiego kina wciąż stara się osiągać najwyższe filmowe cele, tak jak w przypadku filmu o mafii, który pobił wszelkie rekordy, przynosząc miesięczne wpływy wysokości pięćdziesięciu milionów. To oznaczało, że Robert Evans musiał dotrzymać danego słowa i kupić mercedesa reżyserowi, który z czasem stał się jego przekleństwem.

„W dniu, w którym *Ojciec Chrzestny* przekroczył próg pięćdziesięciu milionów, Francis kupił mercedesa 600, najdroższego na rynku – napisał szef produkcji Paramount. – Rachunku nie wysłał do wytwórni, tylko osobiście do Roberta Evansa”.

Coppola oczywiście przedstawił własną wersję tych wydarzeń, według której Evans nie chciał kupić samochodu i zrobił to dopiero wtedy, gdy wpływy ze sprzedaży biletów dwukrotnie przewyższyły umówioną sumę. „Kiedy obroty za film przekroczyły sto milionów, George Lucas i ja weszliśmy do salonu Mercedesa w San Francisco i powiedziałem, że chcemy obejrzeć model 600”, cytował Coppolę Peter Biskind w książce *Easy Riders, Raging Bulls*. Chodziło o produkowany na zamówienie model, jakim jeździli między innymi generał Francisco Franco i… papież.

> Sprzedawca odsyłał nas do innych pracowników, ponieważ wyglądaliśmy jak niechluje i przyjechaliśmy pod salon hondą. Pokazali nam kilka sedanów, ale my upieraliśmy się, że chcemy ten sześciodrzwiowy model. W końcu jakiś młody i naiwny sprzedawca przyjął nasze zamówienie. Kazałem wysłać rachunek do Paramount Pictures, a oni to zrobili.

Rachunek za samochód był tylko drobną potyczką w porównaniu ze zbliżającą się wojną na słowa.

Coppola zaatakował w 1975 roku, gdy w wywiadzie dla „Playboya" powiedział, że obwinia Evansa za początkową niechęć wytwórni do zatrudnienia Marlona Brando. „Skontaktowaliśmy się z Evansem, zaproponowaliśmy Marlona Brando, a Evans zaczął nas wyzywać od głupców".

Evans zrewanżował się w 1977 roku podczas wywiadu, którego udzielił felietonistce Marilyn Beck. Kiedy dziennikarka przyjechała do Woodland, kazał służącym „nie łączyć żadnych telefonów", a potem wylał z siebie wszystkie żale; twierdził, że to obsesja na punkcie *Ojca Chrzestnego* była odpowiedzialna za to, że pchnął żonę, Ali MacGraw, „w ramiona Steve'a McQueena". Evans zwierzył się:

> Chciała zostać w domu i być częścią mojego życia, ale byłem zbyt zajęty, żeby skupić się na czymkolwiek poza karierą. Namówiłem ją do przyjęcia roli w *Ucieczce gangstera* u boku McQueena i… to dopiero przykład pomylenia priorytetów… ani razu nie odwiedziłem jej podczas trzymiesięcznych zdjęć. Pracowałem dzień i noc, osiemnaście godzin na dobę, dopracowując *Ojca Chrzestnego*. Film był w takich tarapatach, że musieliśmy odwołać premierę w Boże Narodzenie i wstrzymać ją do marca. Przez te miesiące niestrudzenie ślęczałem przy stole montażowym. I co z tego mam? Nic… Jeśli sądzicie, że jestem rozgoryczony, to macie rację.

„Jego rozgoryczenie rozciąga się także na Francisa Forda Coppolę", zauważyła Beck, której Evans powiedział, że uratował reżysera od zapomnienia. „Kiedy zatrudniłem Coppolę do wyreżyserowania *Ojca*

Chrzestnego, wszyscy myśleli, że zwariowałem. Nakręcił tylko trzy filmy, i to same klapy, ale ja w niego wierzyłem… Ostatecznie zgarnął fortunę, a ja straciłem żonę. Nawet mi nie podziękował”.

W swojej autobiografii z 1994 roku Evans nazwał Coppolę „tłustym chujem”. („Ten tłusty chuj nakręcił świetny film, ale na ekranie tego nie widać”, powiedział podobno Charliemu Bluhdornowi, gdy debatowali nad długością filmu).

„Evans twierdził, że uratował film, ponieważ kazał mi ponownie wstawić do niego pół godziny ujęć, które wcześniej sam polecił mi wyciąć”, powiedział w 2003 roku Coppola w wywiadzie dla „Cigar Aficionado”.

Konflikt był już wtedy niezwykle rozogniony, czego dowodzą dwa telegramy, które panowie wymienili ponad dziesięć lat po premierze *Ojca Chrzestnego*. Coppola nie pamiętał, co sprowokowało tę wymianę zdań, ale po śmierci Evansa w 2020 roku podczas licytacji jego majątku ktoś zapłacił za wydruk tej rozmowy 38 400 dolarów.

13.12.1983

DROGI BOBIE EVANS!

ZACHOWYWAŁEM SIĘ JAK PRAWDZIWY DŻENTELMEN WOBEC TWOICH TWIERDZEŃ DOTYCZĄCYCH ZAANGAŻOWANIA W OJCA CHRZESTNEGO. NIGDY NIE WSPOMINAŁEM, ŻE ODRZUCIŁEŚ MUZYKĘ NINO ROTY, NIE CHCIAŁEŚ OBSADZIĆ ALA PACINO ANI MARLONA BRANDO ITD. ALE WCIĄŻ SŁYSZĘ TWOJE BEŁKOTANIE O TYM, JAK ZMONTOWAŁEŚ OJCA CHRZESTNEGO, I NIE MOGĘ ZNIEŚĆ TWOJEJ ABSERDALNEJ [sic] POMPATYCZNOŚCI.

NIE ZROBIŁEŚ NIC POZA IRRYTOWANIEM [sic] MNIE I SPOWALNIANIEM PRACY I TO DLATEGO CHARLIE ZAPISAŁ W UMOWIE DO OJCA CHRZESTNEGO II, ŻE MASZ NIE MIEĆ NIC WSPÓLNEGO Z TYM FILMEM.

NIGDY NIE ZOBACZYSZ COTTON CLUB, CHYBA ŻE TESTOWĄ KOPIĘ. NARAZIŁEŚ MI SIĘ PO RAZ OSTATNI.

FRANCIS COPPOLA
CAŁKOWICIE NIEZALEŻNA Sp. z o.o.
34-31 35 ST
ASTORIA NY 11106
14.12.1983

DROGI FRANCISIE!

DZIĘKUJĘ ZA TWÓJ UROCZY TELEGRAM. NIE MAM POJĘCIA, CO SPROWOKOWAŁO TĘ JADOWITĄ DIATRYBĘ.

JESTEM ROZDRAŻNIONY I ZASMUCONY TWOIMI FAŁSZYWYMI ZARZUTAMI, CHOCIAŻ SAM ZAWSZE WYCHWALAM TWÓJ NIEZWYKŁY TALENT FILMOWCA.

NIESTETY, TWOJE ZACHOWANIE WOBEC MNIE JEST POZBAWIONE CHOĆBY GRAMA TROSKI, UCZCIWOŚCI CZY PRZYZWOITOŚCI. OBRAŻA MNIE TWÓJ TUPET, SKORO WYSYŁASZ DO MNIE TEN MAKIWELICZNY EPISTOŁ [sic], KTÓREGO TREŚĆ NIE TYLKO JEST NIEDORZECZNA, ALE TEŻ NIE MA NIC WSPÓLNEGO Z PRAWDĄ. NIE JESTEM W STANIE POWIEDZIEĆ, CO SKŁONIŁO CIĘ DO TAK ZŁOŚLIWYCH MYŚLI,

ALE JEŚLI STANOWIĄ ODZWIERCIEDLENIE TWOJEJ WROGOŚCI, TO MOGĘ CI TYLKO WSPÓŁCZUĆ W OBLICZU TAK PARANOICZNYCH I SCHIZOFRENICZNYCH ZACHOWAŃ. NIE MYL JEDNAK, DROGI FRANCISIE, MOJEJ ŻYCZLIWOŚCI ZE SŁABOŚCIĄ.

ROBERT EVANS

Wtedy już „pałali do siebie nienawiścią”, powiedział Peter Bart.

Dla Coppoli film, który przyniósł mu sukces, stał się zarazem źródłem lęków.

„Kiedy o tym myślę, robi mi się niedobrze”, mawiał często. George Lucas twierdził, że jego wieloletni przyjaciel i mentor „nie ma dosyć samego filmu, ale towarzyszących mu doświadczeń”.

A jednak *Ojciec Chrzestny* podążał za Coppolą jak cień; kultowa muzyka z filmu doprowadzała go do mdłości, gdy słyszał ją w restauracjach lub innych miejscach publicznych. Poza tym prześladowały go prawdziwe odpowiedniki postaci, które tak wyraziście przeniósł na ekran. Kiedyś napotkał grupę „podejrzanie twardych Włochów”.

Gdy rozpoznali reżysera, zaczęli zerkać na niego i szeptać między sobą.

„Usłyszałem, że jeden z nich wspomniał nazwisko Maria Puzo, a wtedy gość, który mógłby zagrać Lucę Brasiego, przepchnął się do mnie i rzucił agresywnie: »To nie on zawdzięcza ci sukces, tylko ty jemu!«”.

Coppola nie mógł temu zaprzeczyć i później napisał: „To całkowita prawda, że zawdzięczam swój sukces Mariowi, a jego powieść zmieniła moje życie”.

Epilog
CZŁOWIEK, KTÓRY DOTKNĄŁ MAGII

W Woodland, domu w Beverly Hills, który zbudowano dzięki filmom, Robert Evans wyprostował się na swoim łóżku, z oczami wciąż wlepionymi w ekran.

– To moje najważniejsze dziedzictwo – powiedział o *Ojcu Chrzestnym*, nie porzucając przekonania, że ocalił film i wytwórnię, a nawet pod wieloma względami przyniósł chwałę amerykańskiej kinematografii.

Kiedy tamtego cudownego popołudnia w 2008 roku leżałem obok niego w łóżku, po ekranie sunęły napisy, a w sypialni zapaliły się światła, Evans powiedział:

– Gdy wychodzi się z *Ojca Chrzestnego*, świat wygląda inaczej.

Kiedy spotkaliśmy się tamtego dnia, świat rzeczywiście wyglądał inaczej, ale jeśli chodzi o filmowe mistrzostwo, niewiele się zmieniło. Dla Evansa amerykański film był najczystszą formą amerykańskiej sztuki, „jedynym produktem wytwarzanym w Stanach Zjednoczonych, który nie ma sobie równych na świecie", mawiał, choć zaraz dodawał: „Przepraszam, poza coca-colą. Ale ją butelkują za granicą".

Ojciec Chrzestny wyrósł z tego łóżka, z tego człowieka i z ludzi, których Evans wyznaczył – cud na papierze i ekranie, stworzony i zainspirowany przez synów i córki imigrantów, z bohaterami, których

odegrała grupa wyrzutków wzorujących się na uczłowieczonych i wywyższonych bandytach.

W kolejnych wersjach filmu stale poprawia się jakość obrazu, od oryginału przez kasety VHS, płyty DVD aż po współczesne kopie cyfrowe. Ale opowiedziana historia pozostaje taka sama. Choć jej twórcy usuwają się w cień, ona trwa dalej, głosząc chwałę amerykańskiej rodziny i niezachwianą wiarę w amerykański sen, niezależnie od tego, jak bardzo ludzie, którzy pokładają w nich nadzieję, czują się zdradzeni. Jak pogrążony w smutku przedsiębiorca pogrzebowy Bonasera, który mówi donowi Corleone w pierwszej kwestii filmu: „Wierzę w Amerykę”.

Odwiedziłem Woodland kilkadziesiąt lat po tym, jak *Ojciec Chrzestny* szturmem wziął kina, i Evans wciąż podliczał swoje zwycięstwa i porażki.

– Francis na pewno zarobił z dziesięć milionów z samych procentów od sprzedaży – powiedział. – Al Ruddy zgarnął siedem, osiem albo dziesięć milionów… Mnie przypadł w udziale rozwód. I żadnego odszkodowania. Ale nie narzekam, bo miałem okazję uczestniczyć w powstaniu i sukcesie historycznego dzieła sztuki.

Nagle znów znalazł się w tamtej sali projekcyjnej i oglądał stusiedemdziesięciosześciominutową wersję filmu, o którą tak ciężko walczył.

– Zadzwoniłem do działu dystrybucji i do Bluhdorna – powiedział.

Wpatrywał się w ekran, dokładnie przypominając sobie każde swoje słowo.

– Mamy tutaj magię!

Potem powrócił do premiery i przyjęcia, które stale odtwarzał w pamięci.

– To był najlepszy okres w moim życiu – ciągnął. – Mój brat powiedział coś bardzo ciekawego. „Taki wieczór w twoim życiu już się nie powtórzy”.

Bo byliśmy w euforii. Wszyscy obejrzeliśmy coś… co nas zahipnotyzowało.

Przywołał kamerdynera.

– Chcę panu pokazać pewne zdjęcie – powiedział i po chwili patrzyliśmy na fotografię, na której tańczył przytulony do Ali MacGraw w 1972 roku, podczas premiery *Ojca Chrzestnego*. Ali łapczywie go obejmowała: króla świata. – Byłem w niebie. Uwierzy pan, że wtedy była już szaleńczo zakochana w innym mężczyźnie? A ja nie miałem o tym pojęcia. To mi przypomina o jednej bardzo ważnej życiowej mądrości. Każdy mężczyzna, który uważa, że jest w stanie przejrzeć umysł kobiety, nie ma o niczym pojęcia.

Od tamtego wieczoru, pełnego olśniewającej chwały i sukcesu, Robert Evans rozpoczął wędrówkę w ciemność: przyznanie się do handlu kokainą w 1980 roku, kasowa katastrofa filmu *Cotton Club* w 1984 roku, kiedy ponownie sprzymierzył siły z Coppolą, uwikłanie w skandal związany z zabójstwem po premierze filmu i ośmioletnia żmudna walka o odzyskanie dobrego imienia. Jego majątek, który w Hollywood stanowi ostateczną miarę sukcesu, po 1979 roku w ciągu dekady stopniał z jedenastu milionów do trzydziestu siedmiu dolarów, przez co Evans musiał sprzedać dom, Woodland, który odkupił dopiero dzięki pomocy kolegi, Jacka Nicholsona. „Sam się zniszczył, tak po prostu”, powiedział jego przyjaciel Sumner Redstone, wpływowy prezes Viacom. Evans odrodził się dopiero w 1994 roku wraz z publikacją swojego skandalizującego pamiętnika *Hazardzista z Hollywood*, który później przekształcono w przebojowy dokument.

Ale jego największą stratą była miłość żony, która – tak samo jak Daisy Buchanan w filmie *Wielki Gatsby* z 1974 roku – nagle znalazła się daleko, nieosiągalna, a żar, który kiedyś ich rozpalał, ostygł do zwykłej przyjaźni. Evans widywał syna, Joshuę, tylko w weekendy. „Przehandlował rodzinę za

Ojca Chrzestnego – napisał Sam Wasson w książce z 2019 roku, *The Big Goodbye*. – Wiedział, że spieprzył sprawę”.

– Żałuje pan tego teraz? – spytałem Evansa.

– To było tak dawno – odparł.

Nagle wielkie łóżko, w którym tak wiele osób odbywało audiencje przed obliczem króla, stało się klaustrofobicznie małe, a słynny producent sprawiał wrażenie osamotnionego. *Ojciec Chrzestny* był zarazem orderem i krzyżem, który musiał dźwigać.

– Po raz ostatni opowiadam o *Ojcu Chrzestnym* – powiedział łamiącym się barytonem.

– Dlaczego? – spytałem, wątpiąc, by to miała być prawda.

– Ludzie odeszli, ludzie poumierali. Richard Conte nie żyje. Richard Castellano nie żyje. John Marley nie żyje. Abe Vigoda nie żyje. Sterling Hayden nie żyje. John Cazale nie żyje. A to tylko niektórzy.

Wraz z wiekiem przychodzi przebaczenie, nawet między Evansem i Coppolą. Pojednali się, do pewnego stopnia, podczas obchodów dwudziestopięciolecia filmu, które miały miejsce w San Francisco, a nie w Los Angeles, gdzie mieszkał Evans.

– Siedziałem obok przejścia, a Francis zatrzymał się, objął mnie, pocałował i powiedział: „Chyba coś ci się jednak udało”.

Jesienią 2019 roku Evans trafił do centrum medycznego Cedars-Sinai z zapaleniem płuc, wkrótce jednak mógł na jakiś czas wrócić do swojego ukochanego domu. Zmarł dwudziestego szóstego października w bramie prowadzącej do tak wielu innych światów, w miejscu, w którym oglądał filmy: we własnym łóżku. Miał osiemdziesiąt dziewięć lat. Potężny głos i nieposkromiony duch Roberta Evansa umilkł.

Ale magia i cud pozostały na ekranie.

Podziękowania

Pomysł na tę książkę zrodził się pewnego zimowego dnia w biurze Gallery Books u mojej niesamowitej redaktorki Aimee Bell i jej wspólników Maxa Meltzera i Eda Schlesingera, którzy podzielali mój entuzjazm wobec pewnego filmu nakręconego pięćdziesiąt lat temu. Dziękuję wam, Aimee, Max i Ed, za pomoc i zapał, które dodawały mi sił podczas pisania i redagowania tej książki. Dziękuję Aimee za doskonałą redakcję, a także jej i Maxowi za inspirujące uwagi i zachęty. Na wdzięczność zasługują również Jonathan Karp, Jennifer Bergstrom, Eric Rayman, Jonathan Evans oraz pracownicy działu marketingu w Gallery Books – Sally Marvin, Emi Battaglia, Lauren Truskowski i Mackenzie Hickey – za wasz czas i talenty.

Wielkie podziękowania otrzymują także Eric Bates, Spencer Gaffney, Erica Commisso, Jon Leckie, Lottie Jackson, Barbara Davis i niezwykłe weryfikatorki faktów Susan Banta i Tess Banta.

Agentka literacka Jan Miller jest mentorką dla każdego, kto miał szczęście ją spotkać, a mnie udało się to na początku lat dziewięćdziesiątych w Dallas w Teksasie. Od tamtej pory pobudza mnie do pracy, a jej wybitny mąż, Jeff Rich, jest moim przyjacielem.

Ta książka nie mogłaby powstać bez pomocy Francisa Forda Coppoli, który odpowiedział na moje niezliczone pytania, a także producentki

Anahid Nazarian, od lat trzymającej pieczę nad archiwami American Zoetrope i wszystkim, co ma związek z *Ojcem Chrzestnym.*

Jedną z pierwszych osób, do których zadzwoniłem, był Peter Bart, który z dziennikarza „New York Timesa” awansował na wiceszefa produkcji w Paramount Pictures. Był w wytwórni od początku pracy nad *Ojcem Chrzestnym* i wspierał burzliwy proces powstawania filmu. Jego wspomnienia i zapiski wskazały mi drogę. Dziękuję, Peter, za poświęcony czas i rady.

Dziękuję wiecznie młodemu producentowi filmu, Alowi Ruddy’emu, oraz cudownej Wandzie McDaniel.

Ekipa *Ojca Chrzestnego* była tak miła, że podzieliła się ze mną swoimi doświadczeniami: producent i były kierownik obsady Fred Roos, scenograf Dean Tavoularis, asystent producenta Gray Frederickson, montażysta i dźwiękowiec Walter Murch, asystentka reżysera Mona Skager, asystent reżysera Fred Gallo, agent Eddie Goldstone, kierowniczka obsady Andrea Eastman, operator Hiro Narita… Dziękuję także rzecznikom prasowym Francisa Coppoli, Lois Najarian O’Neill i nieżyjącej już Kathleen Talbert.

Eleanor Coppola również podzieliła się ze mną wciąż żywymi wspomnieniami z tamtych trudnych dni w 1971 roku, gdy ona i jej młoda rodzina podczas powstawania arcydzieła mieszkali w ciasnym nowojorskim mieszkaniu.

Moje podziękowania otrzymują pisarze, którzy przede mną publikowali książki o *Ojcu Chrzestnym* i znaleźli czas na chwilę rozmowy oraz podzielenie się ze mną uwagami: Harlan Lebo, Peter Cowie, M.J. Moore, Peter Biskind, Jenny M. Jones, Nicholas Pileggi, Don Capria, Lawrence Grobel i słynny Gay Talese.

Na moją dozgonną wdzięczność zasługują gwiazdy *Ojca Chrzestnego*: Al Pacino, który odpowiedział na wiele moich pytań, a także James Caan,

Talia Shire, Gianni Russo i Johnny Martino, który udzielił mi wywiadu dla potrzeb artykułu w „Vanity Fair” oraz tej książki. Dziękuję także Robertowi Duvallowi, z którym rozmawiałem w 2008 roku, przygotowując tekst dla „Vanity Fair”.

Anthony Puzo, najstarszy syn Maria Puzo, był na tyle miły, że odpowiedział na moje pytania dotyczące powieści, a jego siostra, Dorothy Puzo, pomagała mi w 2009 roku w pracy nad artykułem dla „Vanity Fair”.

Stanley Jaffe, prezes Paramount Pictures w czasach, gdy kręcono kolejne części *Ojca Chrzestnego*, poświęcił mi czas i podzielił się cennymi komentarzami.

Ali MacGraw przywołała wspomnienia o życiu z Robertem Evansem i okolicznościach jego pracy nad *Ojcem Chrzestnym*.

Mój tekst *The Godfather Wars* z 2009 roku, napisany dla „Vanity Fair”, wciągnął mnie w świat konfliktów otaczających powstanie filmu. Za to jestem wdzięczny redaktorowi z „VF”, Wayne’owi Lawsonowi, który dopingował mnie i zredagował mój artykuł, a także wielu innym osobom, jak: Graydon Carter, który zlecił mi napisanie tamtego tekstu, Matthew Pressman, niegdysiejszy asystent Wayne’a, oraz weryfikator faktów Simon Brennan. Na moją dozgonną wdzięczność zasługują redaktorzy „Vanity Fair”: Robet Walsh, Radhika Jones, Doug Stumpf, Eric Bates, David Friend i Michael Hogan.

Scout Noffke z biblioteki Rauner Special Collections na Uniwersytecie Dartmouth poświęcił wiele dni na odszukiwanie i skanowanie odpowiednich dokumentów dotyczących Maria Puzo. W Los Angeles zawsze szukam wiadomości o Hollywood w Bibliotece Margaret Herrick przy Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Pracująca tam Kristine Krueger wysłała mi mnóstwo cennych materiałów. Dziękuję także zatrudnionym tam Barbarze Hall i Brendanowi Coatesowi.

Niezwykle ważną rolę w opisywaniu magii Maria Puzo odegrała jego pierwsza asystentka w Hollywood, Janet Snow, która pracowała z Mariem od jego pierwszych dni w Mieście Snów.

Dziękuję asystentce i wieloletniej przyjaciółce Maria Puzo, Lanetcie Wahlgren, i jej genialnemu zięciowi Milesowi Fisherowi.

Na moją wdzięczność zasłużyli wszyscy, którzy już odeszli, a z którymi miałem szczęście rozmawiać: Robert Evans, który przyjął mnie w swoim domu (i łóżku) w 2008 roku; Al Martino, który godzinami snuł opowieści o muzyce, filmie i mafii w delikatesach Nate ’n Al’s w Beverly Hills, a później także w swoim domu; Bettye McCartt, która spotkała się ze mną w Los Angeles i opowiedziała o końskim łbie, pociskach i krwi; Abe Vigoda, który wcielił się w rolę Tessia i przyjął mnie w swoim mieszkaniu w Nowym Jorku; Carmine Caridi, który opowiedział mi poruszającą historię o tym, jak dostał i stracił rolę Sonny’ego Corleone; Lou DiGiaimo, kierownik obsady w Nowym Jorku; Anthony Colombo, który spotkał się ze mną w knajpie w New Jersey i jeszcze bardziej pogłębił moją obsesję na punkcie *Ojca Chrzestnego*; a także Alex Rocco, który wlał ogień w postać Moe Greene’a…

Marilyn Stewart, znana jako „matka chrzestna *Ojca Chrzestnego*”, przez wiele godzin opowiadała mi o swoim niesamowitym życiu i pionierskiej pracy nad promocją tego i wielu innych filmów.

Córka Charliego Bluhdorna, Dominique, i jego syn, Paul, pomogli mi zrozumieć nienasyconą żądzę doskonałości, która cechowała ich ojca, zarówno w biznesie, jak i w pracy nad filmami.

Dziękuję Edowi Waltersowi za wspomnienia o wizytach Maria Puzo w Las Vegas.

Alice Marchak, za informacje o Marlonie Brando.

Robertowi Towne’owi za opowieść o tworzeniu niesamowitej sceny przekazania władzy.

Moje podziękowania za pomoc i poświęcony czas otrzymują także: Mike i Irena Medavoy, Michael Korda, Dick Snyder, Raymond Martino, Jim Mahoney, Martha Luttrell, Kenji Fujita, Stevie Phillips, Neil Olson, Luisa Towne, Steve Casale, Gelasio Gaetani d’Aragona, Michael Quinn, Tom Luddy, Rob Cohen, Alan Selka, Meryl Gordon oraz, jak zawsze, Wendy Stark.

John Bowers pracował razem z Mariem Puzo w Magazine Management i zgodził się podzielić wspomnieniami z tamtych dni, podobnie jak Josh Alan Friedman, którego ojciec, Bruce Jay Friedman, zatrudnił Puza w MM. Robert Deis, autor zbioru *Weasels Ripped My Flesh!*, w którym znalazło się wiele klasycznych tekstów Magazine Management, otworzył przede mną swoje archiwum, w którym znajduje się wiele wczesnych przygodowych opowiadań Maria Puzo. Dziękuję także Saulowi Braunowi, który sprowadził Maria Puzo do wydawnictwa G.P. Putnam’s Sons.

Na moją wdzięczność zasługują również Nino Rota, za opowieści o ojcu, genialnym kompozytorze; Francesco Lombardi i Franco Sciannameo; Laura Jacobs, za wspomnienia o Candidzie Donadio; Roger Corman, za uwagi o Francisie Fordzie Coppoli, swoim byłym współpracowniku; David Shire, za opowieść o mieszkaniu, które wynajął rodzinie Coppoli; Brad Krevoy, za przyjaźń; George i Sally Wieser, za przypomnienie, kto zwrócił uwagę wytwórni Paramount na książkę Maria Puzo; Diann Zecca, za rozmowy o jej niezwykłym bracie, Richardzie Castellano; Ivor Davis, za podzielenie się historią o wślizgnięciu się na wczesny pokaz filmu; pisarz Greg Oliver, za opowieści o byłym wrestlerze Lennym Montanie; Michael Degani, za komentarze do pamiętników

Roberta Evansa; Michael Alfred z biura Roberta Evansa; Thomas Myrdahl, za opowieść o Jeannie Linero; oraz Rip Beyman i David Karp.

Dziękuję także poszukiwaczkom zdjęć, Denise Sfradze i Ann Schneider, za zadbanie o oprawę fotograficzną tej książki.

Eugene’owi Wu, Hannah Rich, Ambrose’owi i Chili za ich niekończącą się przyjaźń.

Bartowi Pepitone’owi, mojemu stałemu doradcy od *Ojca Chrzestnego*, za komentarze i zachętę.

A także B.J. i Eddiemu Sealom, których mam szczęście nazywać braćmi.

Francis Ford Coppola (po prawej) udziela wskazówek Marlonowi Brando podczas kręcenia sceny ślubu, w której reżyser chciał pokazać „imponującą siłę” dona Corleone.

Steve Schapiro

Robert Evans w sypialni swojego słynnego domu w Beverly Hills, Woodland. Zdjęcie z artykułu zamieszczonego w magazynie „Life” w 1969 roku.

Alfred Eisenstaedt/ The Life Picture Collection/Getty Images

Dzięki napisaniu *Ojca Chrzestnego* Mario Puzo – tutaj sfotografowany w hotelu Beverly Hills w maju 1971 roku – przemienił się ze spłukanego, starzejącego się pisarza w księcia Hollywood, któremu zazdrościł cały literacki świat.

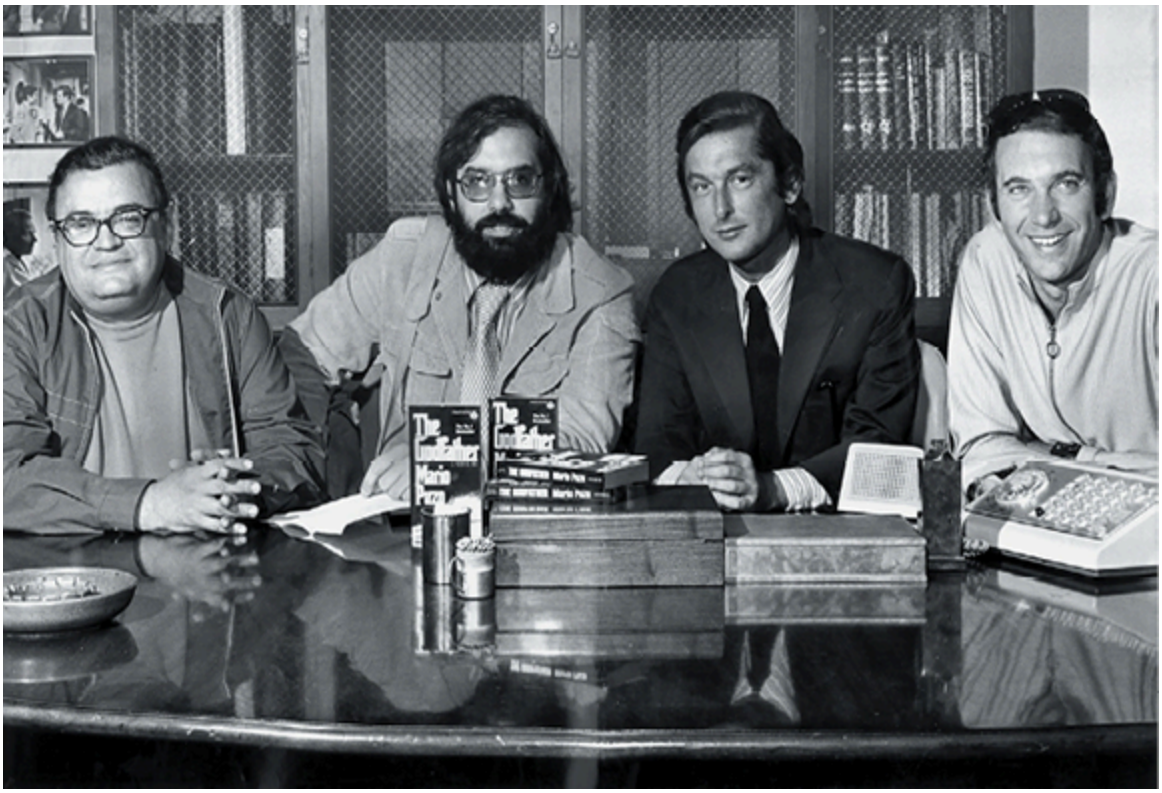
Daniel Kramer

Rodzina Puzo podczas lunchu w nowym domu w Bay Shore, w stanie Nowy Jork. Sesja zdjęciowa dla magazynu „Life” z 10 lipca 1970 roku. Mario siedzi u szczytu stołu; Erika, jego żona, stoi po prawej.

Robert Peterson

Puzo rzuca kostką w kasynie Fabulous Flamingo w Las Vegas w 1970 roku, krótko po rozpoczęciu kariery w Hollywood.

Robert Peterson



Puzo, Coppola, Evans i Al Ruddy ogłaszają wybór Coppoli na reżysera *Ojca Chrzestnego* podczas konferencji prasowej w Los Angeles 29 września 1970 roku.

Judd Gunderson/ „Los Angeles Times”

Puzo przed legendarnym wejściem do siedziby wytwórni Paramount Pictures.

Smith/AP/Shutterstock

Puzo, autor zekranizowanej książki, i Coppola, reżyser – dwaj Amerykanie włoskiego pochodzenia, którzy błyskawicznie się zaprzyjaźnili.

Steve Schapiro

„Wierzę w Amerykę”. Salvatore Corsitto w roli przedsiębiorcy pogrzebowego Bonasery, szepczący prośbę o sprawiedliwość do ucha dona Corleone zaraz po wygłoszeniu kwestii rozpoczynającej film.

Steve Schapiro

Trzej aktorzy włoskiego pochodzenia pikietujący przed bramą wytwórni Paramount w Los Angeles w 1971 roku. Na jednym z transparentów widnieje hasło: „Niech Włosi grają Włochów”.

Archiwum „Los Angeles Times”, UCLA Library

Joseph Colombo Sr., wpływowy założyciel Ligi Praw Obywatelskich Amerykanów Włoskiego Pochodzenia, po aresztowaniu 5 marca 1971 roku.

Archiwum „New York Daily News”/ Getty Images

Colombo z rabinem Meirem Kahane, założycielem Żydowskiej Ligi Obrony, podczas demonstracji przed siedzibą FBI 8 czerwca 1971 roku.

Bettmann/Getty Images

‘Godfather’ Film Won’t Mention Mafia

The New York Times

Al Ruddy, center, producer of “The Godfather,” telling of changes. With him are Anthony Colombo, front, and Nat Marcone of the Italian-American Civil Rights League.

By GRACE LICHTENSTEIN

At the request of the Italian-American Civil Rights League, the producer of the film “The Godfather” has eliminated all references to the Mafia and Cosa Nostra from the screenplay, which is based on the best-selling novel about a Mafia family.

Al Ruddy, the producer, also confirmed in an interview that proceeds from the premiere of the film would go to the league. The film begins shooting in 10 days and is expected to be released around Christmas.

Mr. Ruddy announced the changes at a news conference yesterday in the office of the league, at 635 Madison Avenue. He said the changes had come out of several meetings with league representatives, including Anthony Colombo, whose father, Joseph Colombo Sr., is a reputed leader of organized crime in Brooklyn.

“They wanted to sit down with us and see if the movie was going to be an anti-Italian film,” Mr. Ruddy said. “We looked at the script together.”

All that was removed, he added, were three mentions of the crime syndicate.

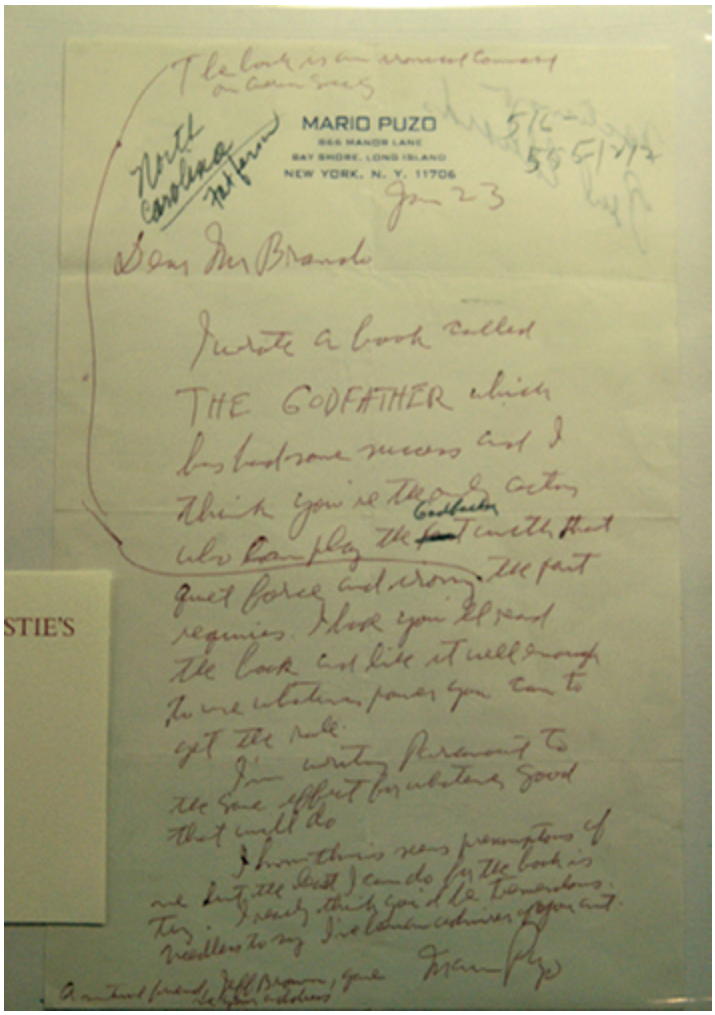
The screenplay was written by Mario Puzo, author of the book, with the help of Francis Ford Coppola, who will direct the film for Paramount Pictures.

Mr. Puzo did not participate

Continued on Page 34, Column 2

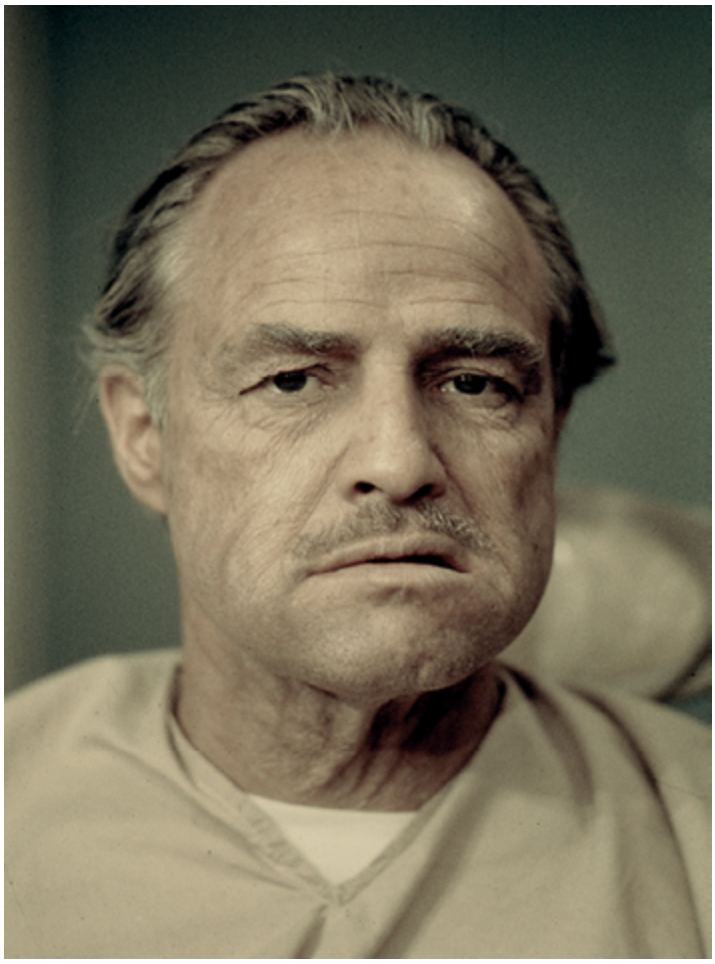
Anthony Colombo, Ruddy i prezes Ligi, Nat Marcone, podczas konferencji prasowej 19 marca 1971 roku.

„New York Times”


MARIO PUZO
666 MANOR LANE
BAY SHORE, LONG ISLAND
NEW YORK, N. Y. 11706
Jan 23
Dear Mr Brando
I wrote a book called
THE GODFATHER which
has had some success and I
think you're the only actor
who can play the Godfather. I write that
quiet force and irony. The part
requires. I think you'll read
the book and like it well enough
to use whatever power you can to
get the role.
I'm writing Paramount to
see if we can get an option. Good
that will do
I know this is presumptuous of
me but the best I can do for the book is
I really think you'd be tremendous.
Yrs
Mario Puzo

„Napisałem książkę pod tytułem *Ojciec Chrzesny*”: list Puzo do Marlona Brando, z 23 stycznia 1970 roku.

Barry King/WireImage/Getty Images



Brando: przed charakteryzacją jako czterdziestosiedmioletni aktor i po charakteryzacji jako don Corleone.

Steve Schapiro

„Huragan Charlie”: Yvette Bluhdorn, asystent producenta Gray Frederickson, Charlie Bluhdorn i Coppola na planie filmu.

Paramount Pictures

Król i Trzej Synowie: Al Pacino (Michael), Marlon Brando (don Corleone), James Caan (Sonny) i John Cazale (Fredo).

Steve Schapiro

Coppola podczas próby z Brando w gabinecie dona Corleone.

mptvimages.com

Al Pacino i Diane Keaton (jako narzeczona Michaela, Kay Adams) w łóżku w hotelu St. Regis, gdzie Coppola zaplanował scenę, a potem „zostawił ich samych”.

Paramount Pictures/Photofest

Keaton i Pacino na ślubie Connie Corleone (Talia Shire) i Carla Rizziego (Gianni Russo), na którym rozpocznie się „przemiana” Michaela oficera armii w mafijnego dona.

Steve Schapiro

Rodzina Corleone: Robert Duvall, Tere Livrano, John Cazale, Gianni Russo, Talia Shire, Morgana King, Marlon Brando, James Caan, Julie Gregg, Al Pacino, Diane Keaton i Jeannie Linero.

Steve Schapiro

Al Martino jako Johnny Fontane śpiewający pannie młodej, Talii Shire, piosenkę *I Have But One Heart*.

Steve Schapiro

„Jeśli widzowie nie spadną z krzeseł podczas tej sceny, to będzie twoja porażka”, zanotował Coppola, pokazujący tu Johnowi Marleyowi (w roli potentata branży filmowej Jacka Woltza), jak obudzić się w zakrwawionym łóżku z obciętym łbem konia.

mptvimages.com

Członkowie rodziny Corleone podczas spotkania z dilerem narkotykowym Virgilem „Turkiem” Sollozzo, granym przez Ala Lettieriego.

Paramount Pictures/Photofest

„Wyglądał, jakby mógł jeść surowe mięso”. Richard Castellano i nieokiełznany były wrestler Lenny Montana.

Mondadori Portfolio/Zuma Press

Montana w scenie uduszenia, która, jak uważał, mogła mu zapewnić nominację do Oscara.

Steve Schapiro

Brando kłaniający się mieszkańcom dzielnicy Little Italy na Mott Street, zanim został postrzelony.

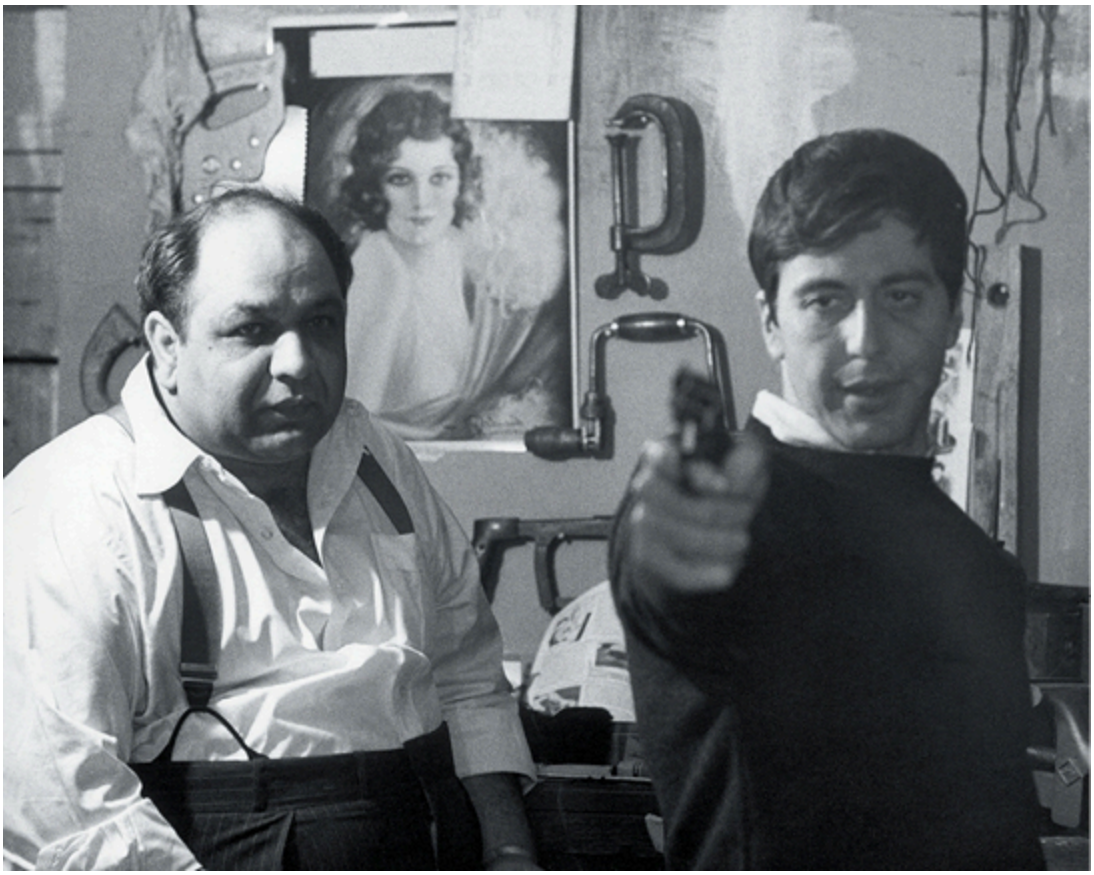
Steve Schapiro

Brando jako upadający w blasku chwały don Corleone.

Steve Schapiro

Brando i znakomity John Cazale jako Fredo w scenie zamachu na dona Corleone.

Paramount Pictures



„Zabiję ich obu”. Pacino pod okiem Castellano uczy się, jak trzymać pistolet.

Paramount Pictures/United Archives Gmbh/Alamy

Sterling Hayden jako kapitan Mark McCluskey, Lettieri jako Virgil Sollozzo i Al Pacino, instruowany, jak ich zastrzelić.

Paramount Pictures

Operator Gordon Willis przygotowuje się do sceny podwójnego zabójstwa we włoskiej restauracji Louis na Bronxie.

Paramount Pictures

Ubieranie rodziny Corleone. Kostiumolożka Anna Hill Johnstone, która w 1973 roku otrzyma Oscara za pracę przy *Ojcu Chrzestnym*, rozmawia z Coppolą w restauracji Louis przed nakręceniem sceny zabójstwa.

Paramount Pictures

Kręcenie scen na Sycylii: Angelo Infanti jako Fabrizio, Simonetta Stefanelli jako Apollonia, Franco Citto jako Calo, Pacino oraz Coppola.

mptvimages.com

Stefanelli i Pacino w feralnym samochodzie, który dziewczyna uczy się prowadzić.

mptvimages.com

Russo i Shire jako wojujący ze sobą nowożeńcy Connie Corleone i Carlo Rizzi.

Steve Schapiro

Caan w trakcie przygotowań do krwawej sceny zabójstwa w budce poboru opłat.

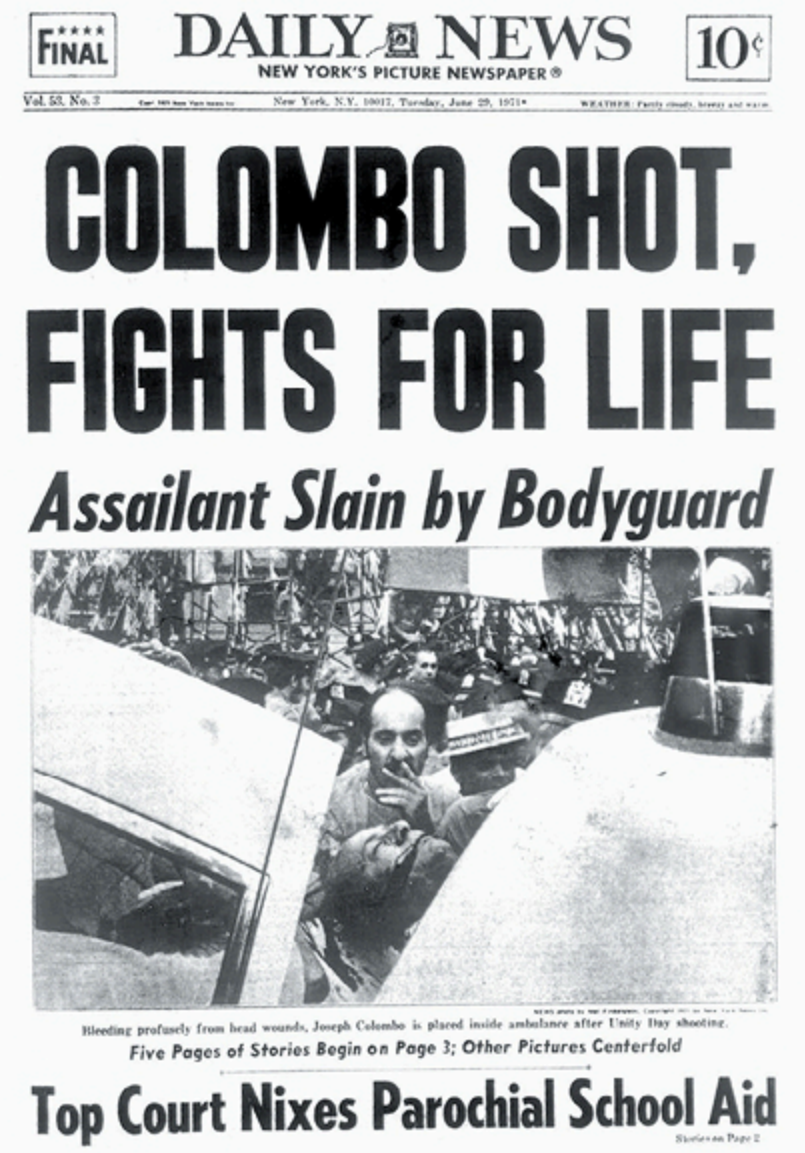
Steve Schapiro

Caan jako Sonny biorący odwet na Russo w roli Carla.

Paramount Pictures/Photofest

Ciało Sonny’ego w scenie, w której przedsiębiorca pogrzebowy Bonasera spłaca dług wobec Ojca Chrzestnego, chowając jego najstarszego syna.

Steve Schapiro



FINAL

DAILY NEWS

NEW YORK'S PICTURE NEWSPAPER ®

10¢

Vol. 53, No. 3 New York, N.Y. 10017, Tuesday, June 29, 1971 WEATHER: Partly cloudy, breezy and warm

COLOMBO SHOT, FIGHTS FOR LIFE

Assailant Slain by Bodyguard

Bleeding profusely from head wounds, Joseph Colombo is placed inside ambulance after Unity Day shooting.

Five Pages of Stories Begin on Page 3; Other Pictures Centerfold

Top Court Nixes Parochial School Aid

Stories on Page 2

Rzeczywistość naśladująca sztukę. „Zanim zaczęliśmy pracować nad filmem, mówiliśmy: »Mafiosi już nie strzelają do siebie nawzajem«”, powiedział Coppola.

Archiwum „New York Daily News”/Getty Images

Brando przygotowywany przez charakteryzatora Dicka Smitha. Obok widać kartki z kwestiami, z których korzystał aktor.

mptvimages.com

Scena Sukcesji: stary don Corleone przekazuje władzę nowemu donowi Corleone.

Paramount Pictures/Photofest

„Matka chrzestna *Ojca Chrzestnego*”: szefowa działu promocji Paramount, Marilyn Stewart (po prawej), która rozpoczęła działania marketingowe, zanim nakręcono choćby jedną scenę filmu.

Steve Schapiro

Henry Kissinger, Robert Evans i Ali MacGraw na premierze *Ojca Chrzestnego*, 14 marca 1972 roku, Nowy Jork.

Hulton Archive/Getty Images

MacGraw i Kissinger na kolacji w stylu włosko-amerykańskim w hotelu St. Regis po premierze filmu.

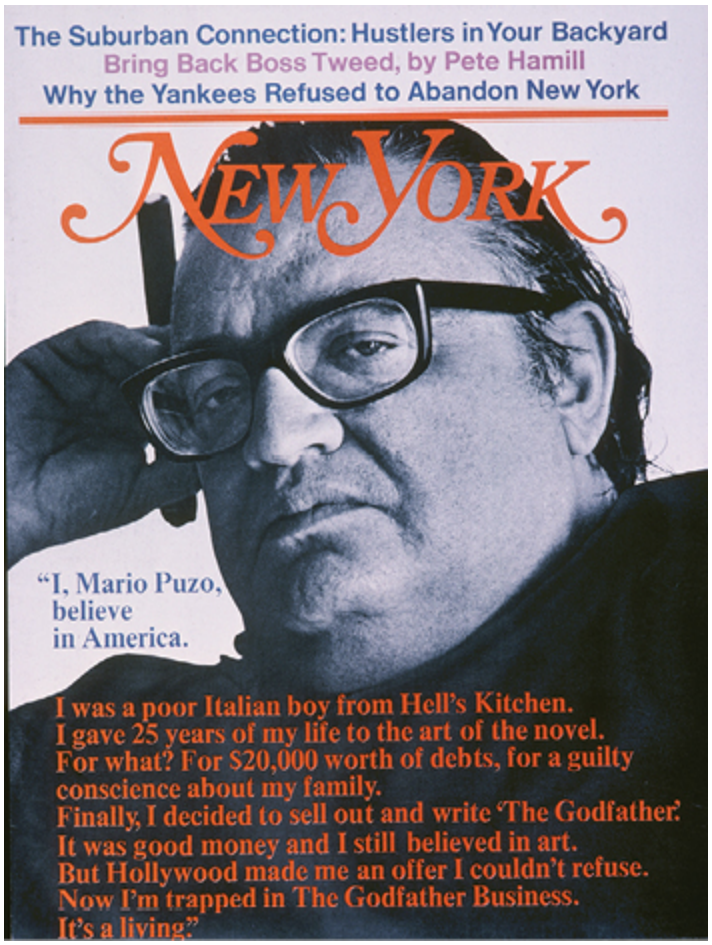
Everett Collection

Brando i Jim Thomas, jego przyjaciel, rdzenny Amerykanin, którego aktor poprosił o udział w premierze Ojca Chrzestnego w jego imieniu, w pełnym indiańskim stroju zamiast smokingu.

Za zgodą Jima Thomasa

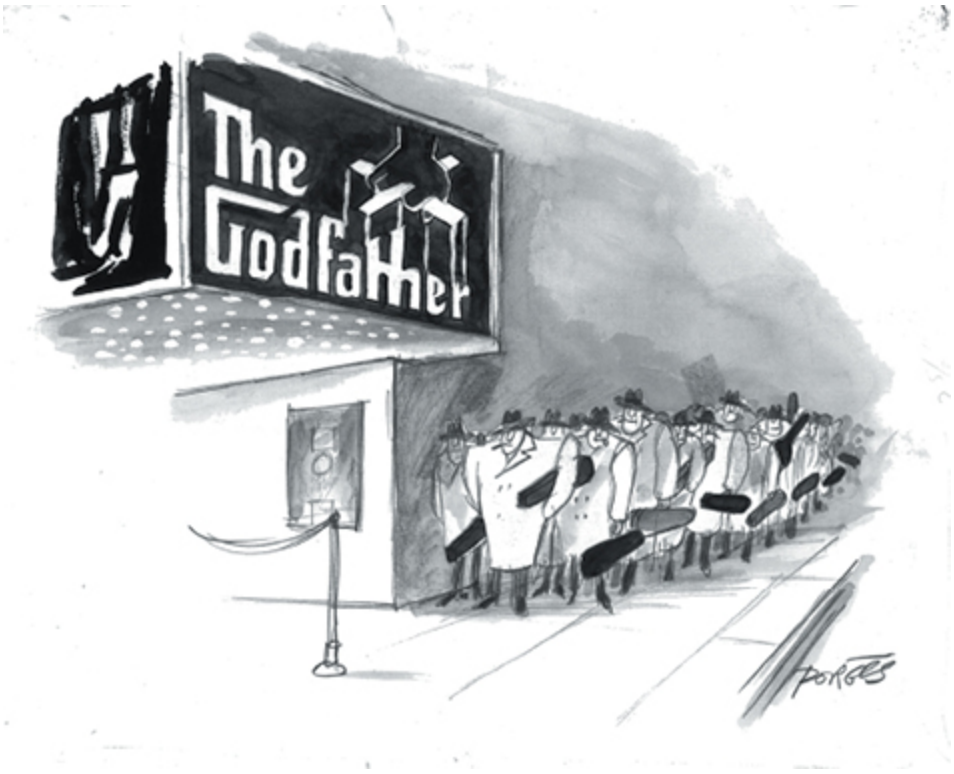
Al Ruddy z Oscarem za najlepszy film na ceremonii w 1973 roku. U jego boku Liza Minelli (najlepsza aktorka, *Kabaret*) i Joel Gray (najlepszy aktor drugoplanowy, *Kabaret*).

Bettmann/Getty Images


The Suburban Connection: Hustlers in Your Backyard
Bring Back Boss Tweed, by Pete Hamill
Why the Yankees Refused to Abandon New York
NEW YORK
"I, Mario Puzo, believe in America.
I was a poor Italian boy from Hell's Kitchen.
I gave 25 years of my life to the art of the novel.
For what? For $20,000 worth of debts, for a guilty conscience about my family.
Finally, I decided to sell out and write 'The Godfather.'
It was good money and I still believed in art.
But Hollywood made me an offer I couldn't refuse.
Now I'm trapped in The Godfather Business.
It's a living."

Triumfujący Mario Puzo na okładce magazynu „New York”, wydanie z 21 sierpnia 1972 roku.

Dan Kramer



Ojciec Chrzestny szturmem podbija świat przestępczy. Ilustracja Paula Petera Porgesa w „The Saturday Review” z 22 kwietnia 1972 roku.

Claudia Porges Beyer and Vivette Porges Collection

Wybrana bibliografia

Oto materiały, które wykorzystałem:

Książki

Bart Peter, *Infamous Players: A Tale of Movies, The Mob (And Sex)*, Weinstein Books, Nowy Jork 2011.

Biskind Peter, *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'n' Roll Generation Saved Hollywood*, Simon & Schuster, Nowy Jork 1998.

Biskind Peter, *The Godfather Companion: Everything You Ever Wanted to Know About All Three Godfather Movies*, Harper Perennial, Nowy Jork 1990.

Capria Don i Colombo Anthony, *Colombo: The Unsolved Murder*, Unity Press, San Diego 2015.

Coppola Eleanor, *Notes on a Life*, Nan A. Talese, Nowy Jork 2008.

Coppola Francis Ford, *Francis Ford Coppola Interviews*, red. Gene D. Phillips i Rodney Hill, University Press of Mississippi, Jackson, Missisipi 2004.

Coppola Francis Ford, *The Godfather Notebook*, Regan Arts, Nowy Jork 2016.

Cowie Peter, *The Godfather Book*, Faber & Faber, Londyn 1997.

Cowie Peter, *Coppola*, André Deutsch, Londyn 2013.

Cowie Peter, *The Godfather: The Official Motion Picture Archives*, Insight Editions, San Rafael 2012.

Evans Robert, *Hazardzista z Hollywood*, przekład Roman Gołędowski, Al Fine, Warszawa 1995.

Jones Jenny M., *The Annotated Godfather: The Complete Screenplay with Commentary on Every Scene, Interviews, and Little-Known Facts*, Black Dog & Leventhal, Nowy Jork, 2007.

Lebo Harlan, *The Godfather Legacy*, Fireside, Nowy Jork 1997.

Mann William J., *The Contender: The Story of Marlon Brando*, HarperCollins, Nowy Jork 2019.

Moore M.J., *Mario Puzo: An American Writer's Quest*, Heliotrope Books, Nowy Jork 2019.

Petepiece Andy, *The Colombo Family: A History of New York's Colombo Mafia Family*, Tellwell Talent, e-book, 2020.

Phillips Gene D., *Godfather: The Intimate Francis Ford Coppola*, The University Press of Kentucky, Lexington 2004.

Puzo Mario, *Ojciec Chrzestny*, przekład Bronisław Zieliński, Wydawnictwo Albatros, Warszawa 2022.

Puzo Mario, *The Godfather Papers and Other Confessions*, G.P. Putnam's Sons, Nowy Jork 1972.

Puzo Mario, *Inside Las Vegas*,Charter Publishing, Nowy Jork 1977.

Russo Gianni i Picciarelli Patrick, *Hollywood Godfather: My Life in the Movies and the Mob*, St. Martin's Griffin, Nowy Jork 2020.

Wasson Sam, *The Big Goodbye: Chinatown and the Last Years of Hollywood*, Flatiron Books, Nowy Jork 2020.

Zuckerman Ira, *The Godfather Journal*, Manor Books, Nowy Jork 1972.

Filmy

Ojciec Chrzestny, reż. Francis Ford Coppola, Paramount Pictures, 2008.

The Godfather: The Masterpiece That Almost Wasn't, reż. Kim Aubry, ZAP Zoetrope Aubry Productions, 2008.

The Godfather and the Mob, reż. Simon George, Class Films, 2006.

The Godfather Family: A Look Inside, reż. Jeff Werner, Paramount Pictures and Zoetrope Studios, 1990.

The Godfather Legacy, reż. Kevin Burns, History Channel and Prometheus Entertainment, 2012.

Prasa

Anson Robert Sam, *Hurricane Charlie*, „Vanity Fair", kwiecień 2001.

Bart Peter, *The Mob, the Movies, and Me*, „GQ", czerwiec 1997.

Biskind Peter, *Making Crime Pay: The Making of The 'Godfather'*, „Premiere", sierpień 1997.

Pileggi Nicholas, *The Making of 'The Godfather': Sort of a Home Movie*, „New York Times Magazine", 15 sierpnia 1971.

Puzo Mario, *Choosing a Dream: Italians in Hell's Kitchen*, I wydanie w Wheeler, red. Thomas C., *The Immigrant Experience*, Dial Press, Nowy Jork 1971.

Seal Mark, *The 'Godfather' Wars*, „Vanity Fair", marzec 2009.

Shanken Marvin R., wywiad z Francisem Fordem Coppolą, *The Godfather Speaks*, „Cigar Aficionado", wrzesień/październik 2003.

Dokumenty produkcyjne

Różne dokumenty wykorzystywane na etapach preprodukcji, produkcji oraz później, dostarczone przez producentkę Anahid Nazarian, American Zoetrope, San Francisco.

PROLOG. IDZIEMY NA MATERACE!

Wywiad autora

z Robertem Evansem.

Książki

Evans Robert, *Hazardzista z Hollywood*.

Prasa

Tyrnauer Matt, *Evans Gate*, „Vanity Fair”, wrzesień 1994.

1. „PO PROSTU DLA NICH ZABIJAM”

Książki

Griffin Joe i Don DeNevi, *Mob Nemesis: How the FBI Crippled Organized Crime*, Prometheus Books, Nowy Jork 2002.

Humphreys Adrian, *The Enforcer: Johnny Pops Papalia, A Life and Death in the Mafia*, HarperCollins, Toronto 1999.

Mass Peter, *The Valachi Papers*, G.P. Putnam’s Sons, Nowy Jork 1968.

Schneider Stephen, *Iced: The Story of Organized Crime in Canada*, Wiley, Hoboken, New Jersey 2009.

Tosches Nick, *Dino: Living High in the Business of Dreams*, Doubleday, Nowy Jork 1999.

Prasa

Abrams Norma i Stephen Brown, *Mafia Chief Organizes a Picket Line at the FBI*, „New York Daily News”, 1 maja 1970.

Alberto Agueci, Buffalo Mafia Member, $150 Million Heroin Trafficker, Viciously Tortured to Death, http://bpdthenandnow.com/alberta_gueci.html.

Big Day for Italians Clouded by Rumors, „Daily News”, 28 czerwca 1970.

Boss Has Life-Death Power, Valachi Says, Associated Press, 28 września 1963.

Details of Gangland Murder in Western New York Outlined (Vowed ‘Vengeance’ Was Killed Two Weeks Later), Gannett News Service, 10 stycznia 1969.

Doherty Thomas, *Frank Costello’s Hands: Film, Television, and the Kefauver Crime Hearings*, „Film History” t. 10, nr 3 (1998), http://www.jstor.org/stable /3815229.

Gould Jack, *Costello TV’s First Headless Star*, „New York Times”, 14 marca 1951.

Hunter Brad, *Crime Hunter: Buffalo Blues–Last Rites for the Mob in Queen City*, „Toronto Sun”, 5 maja 2018.

Italo-Americans Press Unity Day, „New York Times”, 18 czerwca 1970.

Phillips Alan, *Organized Crime’s Grip on Ontario*, „Maclean’s”, 21 września 1963.

Pileggi Nicholas, *The Making of ‘The Godfather’: Sort of a Home Movie*.

Shannon William V., *The Godfather*, „New York Times”, 1 sierpnia 1972.

Violent Deaths Overtake Defendants in Dope Case, „The Record”, Hackensack, New Jersey, 30 listopada 1961.

Inne

Akta z apelacji oskarżonych w procesie „Stany Zjednoczone przeciwko Vito Agueciemu, Filippowi Cottone, Robertowi Guippone, Luigiemu Lo Bue, Matthew Palmieriemu, Anthony’emu Porcellemu, Charlesowi Shiffmanowi, Rocco Scopellittiemu, Charlesowi Tandlerowi i Josephowi Valachiemu”, 310 F.2d 817 (2d Cir. 1962).

Zapis przesłuchania w sprawie zarzutów o przestępczość zorganizowaną i nielegalny handel narkotykami, 16 października, 1963, s. 611.

2. CZŁOWIEK W RYNSZTOKU

Wywiady autora

z Anthonym Puzo, Gayem Talese'em, George'em Wieserem, Johnem Bowersem, Joshem Alanem Friedmanem, Lanettą Wahlgren, Michaelem Kordą, Robertem Evansem, Sally Wieser i Saulem Braunem.

Książki

Bart Peter, *Infamous Players.*

Cowie Peter, *The Godfather Book*.

Dostojewski Fiodor, *Gracz*, przekład Władysław Broniewski, Wydawnictwo MG, Warszawa 2022.

Evans Robert, *Hazardzista z Hollywood.*

Friedman Bruce Jay, *Lucky Bruce: A Literary Memoir*, Biblioasis, Windsor, Ontario 2011.

Gino Carol, *Me and Mario*: *Love*, *Power & Writing with Mario Puzo, Author of* The Godfather, Aaha! Books, Smithfield Teksas, 2018.

Kennedy Robert F., *The Enemy Within: The McClellan Committee's Crusade Against Jimmy Hoffa and Corrupt Labor Unions*, Harper & Brothers, Nowy Jork, 1960.

Lewis Norman, *The Honoured Society: The Sicilian Mafia Observed*, Eland, Londyn 1984.

Moore M.J., *Mario Puzo.*

Puzo Mario, *Dziesiąta Aleja*, przekład Jacek Manicki, Wydawnictwo Albatros, Warszawa 2019.

Puzo Mario, *Głupcy umierają*, przekład Jarosław Rybski, Wydawnictwo Albatros, Warszawa 2015.

Puzo Mario, *Ojciec Chrzestny*.

Puzo Mario, *The Godfather Papers and Other Confessions*, Pan Books, Londyn, 1972.

Puzo Mario, *Inside Las Vegas*.

Prasa

Cleri Mario, *The Girls of Pleasure Penthouse*, „Male", 5 maja 1968.

Deis Robert, red., *Weasels Ripped my Flesh! Two-Fisted Stories From Men's Adventure Magazines, of the 1950s, '60s & '70s*, New Texture, 2013.

Goldstein Norm, *Puzo Was Broke*, Associated Press, 15 kwietnia 1972.

Gussow Mel, *Mario Puzo, Author Who Made 'The Godfather' a World Addiction, Is Dead at 78*, „New York Times", 3 lipca 1999.

Mandel George, *The Godfather Caper: How Mario Puzo Parlayed His World of Gambling, Local Dons and Moguls into the Biggest Hits of All Time*, „True", sierpień 1971.

Mario Puzo's Brush with the Law, The Smoking Gun, 20 lipca 2000.

Mills James, *Why Should He Have It?*, „Life", 7 marca 1969.

Paglia Camille, *It All Comes Back to Family*, „New York Times", 8 maja 1997.

Paperback Godfather, „Time", 28 sierpnia 1978.

Peretz Evgenia, *How Nan Talese Blazed Her Pioneering Path Through the Publishing Boys' Club*, „Vanity Fair", marzec 2017.

Peterson Bob, *Wealthy Father of 'The Godfather'*, „Life", 10 lipca 1970.

Puzo Anthony, *A Note From Anthony Puzo, Son of Mario Puzo*, w: Mario Puzo, *Ojciec Chrzestny*, wydanie z okazji 50-lecia, Berkley, Nowy Jork

2019.

Puzo Mario, *How the Mafia Makes Friends*, „Indianapolis Star”, 15 marca 1970.

Puzo Mario, *I’m more sentimentally attached to* The Godfather *– the more money I make from it, the better a book I think it is*, „P.O.V. Magazine”, kwiecień 1997.

Puzo Mario, *Choosing a Dream*.

Seal Mark, *The ‘Godfather’ Wars*.

Seligson Marcia, *‘Godfather’: History’s Fastest Selling Volume*, „Los Angeles Times”, 16 sierpnia 1970.

Siegel Jules, *Saying Goodbye to Mario Puzo*, Book@rts, Cafecancun.com.

Tucker Reed, *How Mario Puzo Penned ‘The Godfather’ to Get Out of Debt–and Made Bank*, „New York Post”, 2 marca 2019.

3. HURAGAN CHARLIE I DZIECIAK

Wywiady autora

z Dominique Bluhdorn, Paulem Bluhdornem i Richardem Snyderem.

Książki

Bart Peter, *Infamous Players.*

Biskind Peter, *Easy Riders, Raging Bulls.*

Evans Robert, *Hazardzista z Hollywood.*

Gladstone B. James, *The Man Who Seduced Hollywood: The Life and Loves of Greg Bautzer, Tinseltown’s Most Powerful Lawyer*, Chicago Review Press, Chicago 2013.

Korda Michael, *Another Life: A Memoir of Other People*, Delta, Nowy Jork 2000.

Masters Kim, *The Keys to the Kingdom: The Rise of Michael Eisner and the Fall of Everyone Else*, Harper Business, Nowy Jork 2001.

Sobel Robert, *The Rise and Fall of the Conglomerate Kings*, Beard Books, Waszyngton 1999.

Tosches Nick, *Power on Earth: Michele Sindona's Explosive Story*, Arbor House, Nowy Jork 1986.

Prasa

Anson Robert Sam, *Hurricane Charlie*, „Vanity Fair", kwiecień 2001.

Bart Peter, *I Like It, I Want It, Let's Sew It Up*, „New York Times", 7 sierpnia 1966.

Bart Peter, *How Par Wised Up to Wiseguys on Backlot*, „Variety", 7 stycznia 1991.

Bart Peter, *The Mob, the Movies and Me*, „GQ", czerwiec 1997.

Canby Vincent, *Bravo, Brando's 'Godfather'*, „New York Times", 12 marca 1972.

Canby Vincent, *Sure, Hollywood Is Collapsing, But…*, „New York Times", 2 maja 1971.

Company News: Gulf+Western Changes Name, Associated Press, 6 czerwca 1989.

Crowther Bosley, *The Screen: Is Paris Burning?*, „New York Times", 11 listopada 1966.

Drucker Mort, *Is Paris Boring?*, „Mad Magazine", wrzesień 1967.

Hersh Seymour M., *SEC Presses Wide Investigation of Gulf and Western Conglomerate*, „New York Times", 24 lipca 1977.

Martin Lee A., *Banking for Good, the Mob and the CIA*, „Mother Jones", lipiec/sierpień 1983.

Millionaires Under 40, „Time", 3 grudnia 1965.

Mills James, *Why Should He Have It?*, „Life”, 7 marca 1969.

Ross Lillian, *The Making of ‘The Red Badge of Courage’*, „New Yorker”, 17 maja 1952.

Welles Chris, *Charles Bluhdorn: With a Multimillion Reach, Wall Street’s ‘Mad Austrian’ Collects Companies*, „Life”, 10 marca 1967.

Filmy

The Godfather and the Mob.

Inne

Zebrane przemówienia Charlesa Bluhdorna dostarczone przez Paula Bluhdorna.

4. NAJPOCZYTNIEJSZY PISARZ NA ŚWIECIE

Wywiady autora

z Bobem Petersonem, Edem Waltersem, Kenjim Fujitą, Paulem Bluhdornem.

Książki

Evans Robert, *Hazardzista z Hollywood*.

Kanfer Stefan, *Somebody: The Reckless Life and Remarkable Career of Marlon Brando*, Knopf, Nowy Jork 2008.

Moore M.J., *Mario Puzo.*

Puzo Mario, *Ojciec Chrzestny.*

Puzo Mario, *The Godfather Papers and Other Confessions.*

Puzo Mario, *Inside Las Vegas.*

Schwartz David, *Tales from the Pit: Casino Table Games Managers in Their Own Words*, UNLV Gaming Press Books, Las Vegas 2016.

Targ William, *Indecent Pleasures: The Life and Colorful Times of William Targ*, Macmillan, Nowy Jork 1975.

Prasa

Barra Allen, *What Puzo Godfathered 40 Years Ago*, „Wall Street Journal”, 13 sierpnia 2009.

Burton Hal, *Tapestry of Evil: ‘The Godfather,’ by Mario Puzo*, „Saturday Review”, 15 marca 1969.

Goldberg Jeffrey, *Sammy the Bull Explains How the Mob Got Made*, „New York Times Magazine”, 2 stycznia 2000.

Jellinek Roger, *Just Business, Not Personal*, „New York Times”, 4 marca 1969.

Mandel George, *The Godfather Caper*.

Mitgang Herbert, *Behind the Best Sellers: Mario Puzo*, „New York Times”, 18 lutego 1979.

Pileggi Nicholas, *The Making of ‘The Godfather’*.

Sanders Jacquin, *The First Interview with the Author of ‘The Godfather’*, „Newsweek Features Service”, 20 marca 1970.

Schaap Dick, *The Godfather*, „New York Times”, 27 kwietnia 1969.

Thomas Bob, *Mario Puzo Denies Mafia Payoff*, Associated Press, 27 czerwca 1970.

Wolff Geoffrey, *Blunt Epic of Crime and Terror in Cosa Nostra’s Underworld*, „Washington Post”, 6 kwietnia 1969.

Inne

Candida Donadio, Laura Jacobs, nieopublikowany profil dla „Vanity Fair” i związane z nim materiały.

Zapis wywiadu z Edem Waltersem, *Table Games Management Oral History Project*.

5. PRODUCENT: CZŁOWIEK, KTÓRY WSZYSTKO ZAŁATWIA

Wywiady autora

z Alem Ruddym, Anthonym Puzo, Janet Snow, Lanettą Wahlgren, Peterem Bartem i Grayem Fredericksonem.

Książki

Lebo Harlan, *The Godfather Legacy.*

Puzo Mario, *Głupcy umierają.*

Puzo Mario, *Ojciec Chrzestny.*

Puzo Mario, *The Godfather Papers and Other Confessions*.

Prasa

Broady Joe, *Three Ideas!*, „The Sunday Oklahoman”, 6 kwietnia 1969.

Dutton Walt, *The Real Hogan's Hero*, „Los Angeles Times”, 20 stycznia 1966.

Hollywood 'Daffy' Experiment: Tyros Film Low Budget Drama Under Special Universal Program, „New York Times”, 22 marca 1964.

Krim Seymour, *Mario Puzo and Me*, w: *Missing a Beat: The Rants and Regrets of Seymour Krim*, Syracuse University Press, Syracuse, Nowy Jork 2010.

Sterling Peace, *Producer of 'The Godfather' Film Has Gone From Obscurity to Renown*, „Rocky Mount Telegram”, 12 lipca 1970.

Talese Gay, *Professional Laughter Finds Life Is Not as Funny as Jokes He's Paid to Cheer*, „New York Times”, 29 września 1958.

Thomas Bob, *Godfather Author Says No Mafioso Connection*, Associated Press, 22 czerwca 1970.

6. COPPOLA: DAR NIEBIOS

Wywiady autora

z Alem Martino, Ali MacGraw, Andreą Eastman, Eleanor Coppolą, Francisem Fordem Coppolą, Fredem Roosem, Jan Lettieri, Lou DiGiaimem, Moną Skager, Peterem Bartem, Rogerem Cormanem, Stanleyem Jaffe'em, Talią Shire i Walterem Murchem.

Książki

Bart Peter, *Infamous Players.*

Biskind Peter, *Easy Riders, Raging Bulls.*

Coppola Francis Ford, *The Godfather Notebook.*

Cowie Peter, *Coppola*.

Cowie Peter, *The Godfather Book.*

Evans Robert, *Hazardzista z Hollywood.*

Gelmis Joseph, *The Film Director as Superstar*, Doubleday, Nowy Jork 1970.

Lebo Harlan, *The Godfather Legacy.*

MacGraw Ali, *Moving Pictures: An Autobiography*, e-book Kindle, Renaissance Literary & Talent, Beverly Hills, Kalifornia 2005.

Puzo Mario, *The Godfather Papers and Other Confessions.*

Prasa

Bacon James, *'The Godfather' Casting Game Continues*, „Los Angeles Herald-Examiner", 6 października 1970.

Bart Peter, *As the Censors Move In…*, „New York Times”, 10 kwietnia 1966.

Biskind Peter, *Making Crime Pay*.

Cameron Sue, *‘Godfather’ Biggest Thing Since GWTW, Al Ruddy Says*, „Hollywood Reporter”, 6 listopada 1970.

Coppola Gets His UCLA Master’s Degree, „Variety”, 17 marca 1967.

Coppola’s Skill As Film-Maker Goes Back to When He Was Eight, „Calgary Herald”, 22 maja 1969.

Ellison Bob, *8 ‘Bombs’ in a Row; Brando Won’t Change*, „Chicago Sun-Times”, wydanie specjalne, 26 marca 1967.

Garrett Stephen, *Francis Ford Coppola: What I’ve Learned*, „Esquire”, 1 sierpnia 2009.

Goldwyn Hosts ‘Boy’, „Hollywood Reporter”, 7 grudnia 1966.

Hodenfield Chris, *Marlon Brando: The Method of His Madness*, „Rolling Stone”, 20 maja 1976.

Knapp Dan, *Coppola ‘Godfather’ Director*, „Los Angeles Times”, 1 października 1970.

Madsen Axel, *Coppola Breaks the Age Barrier*, „Los Angeles Times”, 2 stycznia 1966.

Murray William, *Francis Ford Coppola:* Playboy *Interview*, „Playboy”, lipiec 1975.

Nachman Gerald, *Coppola of Zoetrope – Older, Wiser, Poorer*, „Los Angeles Times”, 7 listopada 1971.

No Stars for ‘Godfather’ Cast – Just Someone Named Brando, „Variety”, 28 stycznia 1971.

Reed Rex, *Offering the Moon to a Guy in Jeans*, „New York Times”, 7 sierpnia 1966.

Ruddy Vows No Big Stars for His ‘Godfather’ Pic, „Hollywood Reporter”, 13 lipca 1970.

Setlowe Rick, *Paramount’s Gamble Four Years Ago on Mario Puzo Has Really Paid Off*, „Variety”, 30 września 1970.

Shanken Marvin R., *The Godfather Speaks*.

Simons Dan, *Cinema San Francisco Style*, „Entertainment World”, 27 marca 1970.

Simons Dan, *‘Rain People’ by the Rule Breaker*, „Los Angeles Times”, 7 września 1969.

Wayne Fredd, *‘Godfather’ Casting: An Italian Uprising*, „Los Angeles Times”, 28 lutego 1971.

Inne

Coppola Francis Ford, list do Geralda K. Smitha, International Photographers Local 659, 29 stycznia 1971.

Terminarz Roberta Evansa.

Filmy

Filmmaker – A Diary by George Lucas, reż. George Lucas, 1968.

The New Cinema, reż. Gary Young, 1968.

7. CUD PRZY MULLHOLAND

Wywiady autora

z Anthonym Puzo, Deanem Tavoularisem, Francisem Fordem Coppolą, Hiro Naritą, Janet Snow, Lanettą Wahlgren.

Książki

Biskind Peter, *Easy Riders, Raging Bulls.*

Coppola Francis Ford, *The Godfather Notebook*.

Lebo Harlan, *The Godfather Legacy.*

MacGraw Ali, *Moving Pictures*.

Marchak Alice, *Me and Marlon: A Memoir*, BookMasters, Ashland, Ohio 2008.

Puzo Mario, *The Godfather Papers and Other Confessions*.

Russo Gianni i Picciarelli Patrick, *Hollywood Godfather*.

Prasa

Goldstein Patrick, *His Eye for Spotting Talent is Unmatched*, „Los Angeles Times”, 27 stycznia 2004.

How Gianni Russo Muscled His way into ‘The Godfather’, „Hollywood Reporter”, 1 lutego 1972.

Murray William, *Francis Ford Coppola:* Playboy *Interview*.

Shanken Marvin R., *The Godfather Speaks*.

Inne

Bart Peter, notatka do Maria Puzo z 13 lipca 1970, Rauner Library Collection, Dartmouth University.

Puzo Mario, list do Marlona Brando, Rauner Library Collection, Dartmouth University.

Filmy

Ojciec Chrzestny.

8. WOJNA O OBSADĘ RODZINY CORLEONE

Wywiady autora

z Abe’em Vigodą, Andreą Eastman, Carmine Caridim, Francisem Fordem Coppolą, Fredem Roosem, Jamesem Caanem, Robertem Duvallem, Robertem Evansem, Steviem Phillipsem, Talią Shire.

Książki

Cowie Peter, *The Godfather Book.*

Evans Robert, *Hazardzista z Hollywood.*

Grobel Lawrence, *Al Pacino: In Conversation with Lawrence Grobel*, e-book Kindle, Simon Spotlight Entertainment, 2008.

Puzo Mario, *The Godfather Papers and Other Confessions.*

Zuckerman Ira, *The Godfather Journal.*

Prasa

Biskind Peter, *Making Crime Pay: The Making of ‘The Godfather’*, „Premiere”, sierpień 1997.

A Brooder Marked for Glory, The Early Sorrows of Al Pacino, „Family Weekly”, 2 marca 1975.

Carragher Bernard, *Is She Kookie, This Diane Keaton?*, „Philadelphia Inquirer”, 14 maja 1972.

Chase Chris, *Will the Godfather’s Son Live to be a Godfather?*, „New York Times”, 7 maja 1972.

Cuskelly Richard, *A Talk Show ‘Kook’ Becomes a Blithe-Spirited Star*, „Los Angeles Herald-Examiner”, 23 grudnia 1973.

Cut Directors Down to Size: Bob Evans: ‘We Keep Control’, „Variety”, 3 lutego 1971.

The Godsons, „Time”, 3 kwietnia 1972.

Heir Apparent to The Godfather, „Life”, 31 marca 1972.

Hubbard Kim, *Diane Keaton Looks Back on Her Epic Romances with Woody Allen, Al Pacino and Warren Beatty*, „People”, 15 czerwca 2017.

Kilday Gregg, *Al Pacino on the Lam From ‘Godfather’ Fame*, „Los Angeles Times”, 25 czerwca 1972.

Shanken Marvin R., *The Godfather Speaks*.

The Story Behind ‘The Godfather’ by the Men Who Lived It, „Ladies’ Home Journal”, czerwiec 1972.

Sufrin Mark, *The Godfather Al Pacino, Superstar of 1975*, „Saga: The Magazine for Men”, Gambi Publications, Brooklyn, Nowy Jork.

Inne

Lista członków obsady, udostępniona przez Francisa Forda Coppolę i American Zoetrope.

Materiały wideo

Al Pacino, *Inside the Actors Studio*, wywiady.

Diane Keaton and the Men She’s Kissed, w: *The Ellen DeGeneres Show*, sezon 9, odc. 66, 13 grudnia 2011.

Is He Dreaming… Paramount’s pretty smart…, w: wideo *USA Today*.

9. OJCIEC CHRZESTNY KONTRA *OJCIEC CHRZESTNY*

Wywiady autora

z Alem Ruddym, Ali MacGraw, Bettye McCartt, Deanem Tavoularisem, Eddiem Goldstone’em, Grayem Fredericksonem i Nicholasem Pileggim.

Książki

Capria Don i Colombo Anthony, *Colombo: The Unsolved Murder.*

Evans Robert, *Hazardzista z Hollywood.*

Lebo Harlan, *The Godfather Legacy.*

Petepiece Andy, *The Colombo Family: A History of New York's Colombo Mafia Family*, e-book Tellwell Talent, Victoria, Kanada 2020.

Prasa

Abrams Norma i Brown Stephen, *Mafia Chief Organizes a Picket Line at the FBI*.

Burton Anthony, *Colombo Says FBI Bugs Creep Even into Bedroom*, „New York Daily News", 1 kwietnia 1971.

Colombo Acquitted in Conspiracy Case, „New York Times", 27 lutego 1971.

Davidson Sara, *Sinatra MC's Salute to Italo-Americans*, „Boston Globe", 20 października 1967.

A Day in the Life of a Top Oscar Nominee, „Chicago Tribune", 28 marca 1973.

Federici William, *Big Day for Italians Clouded by Rumors*, „New York Daily News", 28 czerwca 1970.

Federici William, *Joe Colombo: OK, I'll Be a Mafioso for Good*, „New York Daily News", 3 lipca 1970.

Ferretti Fred, *Corporate Rift in 'Godfather' Filming*, „New York Times", 23 marca 1971.

Ferretti Fred, *Italian-American League's Power Spreads*, „New York Times", 4 kwietnia 1971.

Gage Nicholas, *Colombo: The New Look in the Mafia*, „New York Times", 3 maja 1971.

Italo-Americans Press Unity Day, „New York Times", 18 czerwca 1970.

Kaplan Morris, *Rebuttal Witness Barred, Colombo Trial Nears End*, „New York Times”, 26 lutego 1971.

Lichtenstein Grace, *‘Godfather’ Film Won’t Mention Mafia*, „New York Times”, 20 marca 1971.

Maeder Jay, *Stairway to Heaven: Joe Colombo’s Great Civil Rights Crusade*, „New York Daily News”, 27 października 1998.

Montgomery Paul L., *Thousands of Italians Here Rally Against Ethnic Slurs*, „New York Times”, 30 czerwca 1970.

Montgomery Paul L., *Italians to Hold Rally Tomorrow*, „New York Times”, 28 czerwca 1970.

Oelsner Lesley, *Reputed Brooklyn Mafia Head Arrested on Perjury Charges*, „New York Times”, 7 marca 1970.

Par Burns Over ‘Godfather’ Deal, But Will Rub Out Mafia, „Variety”, 23 marca 1971.

Penn Stanley, *Colombo’s Crusade: Alleged Mafia Chief Runs Aggressive Drive Against Saying ‘Mafia’*, „Wall Street Journal”, 23 marca 1971.

Pileggi Nicholas, *Sinatra Wow’s ’em at New York, Italian-American League Rally*, Associated Press, 20 października 1967.

Pileggi Nicholas, *The Making of ‘The Godfather’: Sort of a Home Movie*.

Puzo Mario, *The Italians, American Style*, „New York Times Magazine”, 6 sierpnia 1967.

Rose Robert, *All Those Stories About Brando? Here’s What Filming Was Really Like*, „Detroit Free Press”, 19 marca 1972.

Rose Robert, *Secret’s Out: Brando Is a Pussycat*, „Philadelphia Inquirer”, 19 marca 1972.

Scott Tony, *Ruddy Raps Extras Guild, Won’t Shoot in Its Jurisdiction*. „Variety”, 2 września 1970.

Scott Tony, *‘Godfather’ Director Coppola Unhappy Ruddy Has Nixed NY Locale*, „Variety”, 9 października 1970.

Smith Sandy, *The Crime Cartel*, „Life”, 1 września 1967.

Tomasson Robert E., *Colombo is Guilty in Perjury Case*, „New York Times”, 24 grudnia 1970.

Whitney Craig R., *Reputed Mafia Leader Linked to Picketing of FBI*, „New York Times”, 9 czerwca 1970.

Wilks Ed, *A Gangster’s Legacy – Violence and Death*, „St. Louis Post-Dispatch”, 4 czerwca 1978.

Yes, Mr. Ruddy, There Is a…, „New York Times”, 23 marca 1971.

Filmy

The Godfather and the Mob.

Inne

Colombo Joe, The Gangsters Incorporated Forum.

Landi P. Vincent, Wielka Loża stanu Nowy Jork, Zakon Synów Włoch w Ameryce, list do Paramount Pictures Corporation z 20 marca 1971.

Smerillo John, list protestacyjny do Francisa Forda Coppoli, brak daty.

10. ŻYWY OBRAZ: KAŻDY KADR JAK MALOWIDŁO

Wywiady autora

z Deanem Tavoularisem i Francisem Fordem Coppolą.

Książki

Biskind Peter, *Easy Riders, Raging Bulls.*

Zuckerman Ira, *The Godfather Journal.*

Prasa

Biskind Peter, *Making Crime Pay: The Making of ‘The Godfather’*, „Premiere”, sierpień 1997.

Yamato Jen i Busch Anita, *Gordon Willis in Memoriam: Francis Ford Coppola, Woody Allen, More Remember Oscar-Nominated DP*, Yahoo! Entertainment, Deadline, 19 maja 2014.

Materiały produkcyjne

Notatki z zebrań produkcyjnych udostępnione przez Francisa Forda Coppolę, American Zoetrope, International Reporting Service, styczeń 1971.

11. POSZUKIWANIE MIEJSC DO ZABIJANIA

Wywiady autora

z Alem Ruddym, Anthonym Puzo, Deanem Tavoularisem, Dickiem Smithem, Eleanor Coppolą, Francisem Fordem Coppolą, Fredem Gallo, Giannim Russo, Grayem Fredericksonem, Jamesem Caanem, Johnnym Martino, Nicholasem Pileggim, Robertem Duvallem, Talią Shire i Walterem Murchem.

Książki

Bart Peter, *Infamous Players.*

Brando Marlon i Lindsey Robert, *Songs My Mother Taught Me*, Random House, Nowy Jork 1994.

Coppola Francis Ford, *The Godfather Notebook*.

Cowie Peter, *Coppola*.

Cowie Peter, *The Godfather Book.*

Evans Robert, *Hazardzista z Hollywood.*

Lebo Harlan, *The Godfather Legacy.*

MacGraw Ali, *Moving Pictures.*

Puzo Mario, *Ojciec Chrzestny*.

Russo Gianni, *Hollywood Godfather.*

Schneider Stephen, *Iced: The Story of Organized Crime in Canada*, John Wiley & Sons, Mississauga, Ontario 2009.

Tosches Nick, *Power on Earth: Michele Sindona's Explosive Story*, Arbor House, Westminster, Maryland 1986.

Zuckerman Ira, *The Godfather Journal.*

Prasa

Biskind Peter, *Making Crime Pay: The Making of The Godfather*.

Chilton Martin, *'I don't believe in God – I believe in Al Pacino': How one of our greatest living actors kicked his boozy, brawling ways*, „Independent", 25 kwietnia 2020.

Farrance Sterling, *Leave the Gun, Take the Cannoli: The Hitman as Family Man*, w: *Anatomy of a Film*, UC Berkeley, wiosna 2018.

Grenler Cynthia, *You're Hot, You're Difficult, You're Finished – That's Aram*, „San Francisco Examiner", 17 grudnia 1972.

Morin Tracy, *Hall of Famers: Patsy's Pizzeria*, pizzahalloffame.com.

Pileggi Nicholas, *The Making of 'The Godfather': Sort of a Home Movie*.

Seal Mark, *The 'Godfather' Wars*.

Shanken Marvin R., *The Godfather Speaks*.

Filmy

Ojciec Chrzestny.

Materiały wideo

Diane Keaton American Film Institute Lifetime Achievement Award Event, 8 czerwca 2017, YouTube.

The Godfather 45th Anniversary Reunion, Tribeca Film Festival, 29 kwietnia 2017.

Al Pacino Looks Back at the 'Godfather' Films, 'Scent of a Woman,' and more, wywiad Kevina Polowego, Yahoo Life, 26 października 2017.

Materiały produkcyjne

Coppola Francis Ford, *To-do list: Makeup Notes*, brak daty.

Notatka do Roberta Evansa dotycząca scenariusza, 5 marca 1971, udostępniona przez Francisa Forda Coppolę.

Rozkład prób, piątek, 19 marca, udostępniony przez Francisa Forda Coppolę.

Inne

An Oral History with Theadora Van Runkle, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Academy Oral Histories.

V. Leo, *Al Pacino and Harold Becker Q&A American Cinematheque*, „Film Talk", 27 marca 2019.

12. BADA BING!

Wywiady autora

z Alem Ruddym, Giovanniną Bellino, Jamesem Caanem i Robertem Duvallem.

Książki

Coppola Francis Ford, *The Godfather Notebook.*

Petepiece Andy, *The Colombo Family.*

Puzo Mario, *Ojciec Chrzestny.*

Russo Gianni, *Hollywood Godfather.*

Zuckerman Ira, *The Godfather Journal.*

Prasa

Kilgannon Corey i Mallozzi Vincent M., *On Pleasant Avenue, A Mobbed-Up History Is Hard to Live Down*, „New York Times”, 5 stycznia 2004.

Perlmutter Emanuel, *A Key Gang Member Slain in Brooklyn*, „New York Times”, 17 lipca 1972.

Pileggi Nicholas, *The Making of The Godfather: Sort of a Home Movie*.

Reputed Crime Leader Missing, „New York Times”, 26 lipca 1976.

Seal Mark, *The ‘Godfather’ Wars*, „Vanity Fair”, 4 lutego 2009.

Seal Mark, *‘Family Ties’: The Godfather cast’s dinner at home of Pasquale Eboli during the filming,* Vanityfair.com, marzec 2009.

Wilson Michael, *After 4 Decades, Memory of a Mob Killing Still Draws Gawkers*, „New York Times”, 6 września 2013.

Filmy

Ojciec Chrzestny.

13. „WYGLĄDAŁ, JAKBY MÓGŁ JEŚĆ SUROWE MIĘSO”

Wywiady autora

z Alem Ruddym, Bettye McCartt, Deanem Tavoularisem, Diann Zeccą, Fredem Gallo, Fredem Roosem, Giannim Russo, Grayem Fredericksonem, Jamesem Caanem.

Książki

Coppola Francis Ford, *The Godfather Notebook*.

Lebo Harlan, *The Godfather Legacy.*

Sheridan-Castellano Ardell, *Divine Intervention and a Dash of Magic: Unraveling the Mystery of the Method*, Trafford Publishing, Bloomington, Indiana 2002.

Zuckerman Ira, *The Godfather Journal.*

Prasa

2 Death Plot Suspects Surrender; 5th Hunted, „Newsday", 19 czerwca 1968.

Farber Stephen, *Coppola and 'The Godfather'*, „Sight & Sound", Londyn, jesień 1972.

Lewis Dan, *Wrestling Was the Only Acting School He Needed*, „San Antonio Express", 20 kwietnia 1972.

Nesmith Jeff, *Mafia 'Soldier' The Mole Lives Quietly Here*, „Atlanta Constitution", 24 czerwca 1972.

Nobile Philip, *Who Was That Bug-Eyed Man?*, Universal Press, 22 stycznia 1973.

Oliver Greg, *Montana Was Wrestler Before He Died So Well in The Godfather*, SlamWrestling.net, 29 października 2009.

Inne

Ardell S. Sheridan – nekrolog, dignitymemorial.com.

Akta procesu „Stan Nowy Jork przeciwko Leonardowi Passafaro, alias Lenny Montana", 22 maja 1970.

14. TANIEC NA SZNURKU

Wywiady autora

z Alice Marchak, Eleanor Coppolą, Grayem Fredericksonem, Jamesem Caanem, Kenjim Fujitą, Robertem Towne'em.

Książki

Coppola Francis Ford, *The Godfather Notebook*.

Jones Jenny M., *The Annotated Godfather*.

Lebo Harlan, *The Godfather Legacy.*

Wasson Sam, *The Big Goodbye.*

Zuckerman Ira, *The Godfather Journal.*

Prasa

Biskind Peter, *Making Crime Pay*.

Itzkoff Dave, *How Francis Ford Coppola Got Pulled Back in to Make 'The Godfather, Coda'*, „New York Times", 2 grudnia 2020.

Steele Gregg, *On Location with* The Godfather*; A Discussion with Gordon Willis*, „American Cinematographer", 24 lutego 2020.

Inne

Dean Tavoularis, IMDB.com.

Great Cinematographers: Gordon Willis, w: *Internet Encyclopedia of Cinematographers*, cinematographers.nl/GreatDoPh/willis.htm.

15. „POZNAŁAM GO, WYSZŁAM ZA NIEGO I UMARŁAM"

Wywiady autora

z Alem Ruddym, Alexem Rocco, Ali MacGraw, Deanem Tavoularisem, Eleanor Coppolą, Francisem Fordem Coppolą, Frankiem Sciannameo, Fredem Roosem, Giannim Russo, Grayem Fredericksonem, Peterem Bartem i Walterem Murchem.

Książki

Cowie Peter, *The Godfather: The Official Motion Picture Archives*.

Cowie Peter, *The Godfather Book.*

Diapoulos Peter i Linakis Steven, *The Sixth Family*: *The True Inside Story of the Execution of a Mafia Chief*, Bantam Books, Nowy Jork 1977.

Evans Robert, *Hazardzista z Hollywood.*

Lebo Harlan, *The Godfather Legacy.*

Zuckerman Ira, *The Godfather Journal.*

Prasa

Beck Marilyn, *No More Seven Day Weeks for Filmmaker Robert Evans*, „Morning News", maj 1977.

Blum Howard, *At the Hospital: Just Like the Godfather?*, „Village Voice", lipiec 1971.

Colombo Assailant Was Hired by Mobsters, *Police Charge*, „Chicago Tribune", 3 lipca 1971.

Cooli Fred, *Colombo; They Got Joe! – Is the War On?*, „New York Times", 4 lipca 1971.

Family Reunion, „People", 24 marca 1997.

Farrell William E., *Colombo Shot, Gunman Slain at Columbus Circle Rally Site*, „New York Times", 29 czerwca 1971.

Felieton dotyczący szczegółów tenisowego wypadku Evansa, „Los Angeles Times", 19 sierpnia 1971.

Haber Joyce, *Puzo at Work on Godfather Sequel*, „Los Angeles Times", 16 sierpnia 1971.

Sragow Michael, *Godfatherhood*, „New Yorker", 16 marca 1977.

Thomas Bob, *Simonetta Stefanelli, Untouched by Her Fame*, Associated Press, 11 maja 1972.

Van Gelder Lawrence, *Colombo: A Man with Several Roles*, „New York Times”, 29 czerwca 1971.

Materiały produkcyjne

Harmonogram pracy na planie na Sycylii, udostępniony przez American Zoetrope.

Filmy

Ojciec Chrzestny.

Inne

Coppola Francis Ford, list do Geralda K. Smitha, International Photographers Local 659, z 2 stycznia 1971.

Ulotka Ligi Praw Obywatelskich Amerykanów Włoskiego Pochodzenia z 28 czerwca 1971.

William Reynolds, nekrolog, „Guardian” 15 sierpnia 1997.

16. „CHRZEST KRWI”

Wywiady autora

z Alem Ruddym, Francisem Fordem Coppolą, Ivorem Davisem i Marilyn Stewart.

Książki

Coppola Francis Ford, *To nie ty go stworzyłeś. To on stworzył ciebie!*, wstęp do *Ojca Chrzestnego* Maria Puzo, Wydawnictwo Albatros, Warszawa 2019.

Cowie Peter, *The Godfather Book.*

Evans Robert, *Hazardzista z Hollywood.*

Puzo Mario, *Ojciec Chrzestny*.

Prasa

$1,000,000-a-Day ‘Godfather’ Pace, „Variety”, 17 maja 1972.

Archerd Army, *Just for Variety*, „Variety”, 4 kwietnia 1972.

Bacon James, *Al Pacino: New Superstar with ‘Godfather’*, „Los Angeles Herald-Examiner”, 15 marca 1972.

Beck Marilyn, *No More Seven Day Weeks for Filmmaker Robert Evans*.

Canby Vincent, *Bravo Brando’s ‘Godfather’*, 12 marca 1972.

Canby Vincent, *A Moving and Brutal ‘Godfather’*, 16 marca 1972.

Champlin Charles, *‘Godfather’: The Gangster Movie Moves Uptown*, „Los Angeles Times”, 19 marca 1972.

Cocks Jay, *Show Business: What Is the Godfather Saying?*, „Time”, 3 kwietnia 1972.

Coppola Francis Ford, *Gatsby and Me*, „Town & Country”, 16 kwietnia 2013.

Dallos Robert E., *‘Godfather’s’ Take Bigger Than Expected*, „Los Angeles Times”, 13 grudnia 1972.

Davis Ivor, *Smuggled into ‘Godfather’ Screening*, „Los Angeles Herald-Examiner”, London Daily Express Services, 3 marca 1972.

Exhibitors Break ‘Godfather’ Rule; Sneak in Intermissions, „Variety”, 18 kwietnia 1972.

Faso Frank i Theo Wilson, *Marlon Makes Mott Street Scene*, „New York Daily News”, 20 kwietnia 1971.

Film Review: The Godfather, „Variety”, 8 marca 1972.

Godfather Re-Release Draws Well at Castro, „San Francisco Examiner”, 25 marca 1997.

‘Godfather’ Sets Industry Record, „Hollywood Reporter”, 23 marca 1971.

Green Abel, *‘Godfather’: Boon to All Pix*, „Variety”, 5 kwietnia 1972.

Haber Joyce, *Godfather Debut*, w różnych gazetach, 19 marca 1972.

Hargrove Peter, *Marilyn Stewart: Publicity Queen Behind the Scenes*, „IBR News”, 15 stycznia 2002.

Haskell Molly, *World of ‘The Godfather’: No Place for Women*, „New York Times”, 23 marca 1997.

Heller Wendy i Michele Willens, *Life-styles for Waiting in Line to See ‘Godfather’*, „Los Angeles Times”, 16 kwietnia 1972.

It’s Everybody’s ‘Godfather’, „Variety”, 22 marca 1972.

Kael Pauline, *Alchemy, Francis Ford Coppola’s ‘The Godfather’*, „New Yorker”, 18 marca 1972.

Kills ’Em in Sicily Premiere, United Press International, 13 października 1972.

Mafia Insisted on Its Own Preview of ‘Godfather,’ Producer Reveals, „Box Office”, 17 grudnia 1973.

Puzo Dorothy, *Daughter of ‘Godfather’*, „Esquire”, grudzień 1972.

Quinn Sally, *It Was a Really Big Scene, But Where Was Brando?*, „Washington Post”, 16 marca 1972.

Schlesinger Arthur Jr., *The Godfather Plays on Our Secret Admiration for Men Who Get What They Want*, „Vogue”, maj 1972.

Scott Vernon, *Even Hollywood’s Applauding*, United Press International, marzec 1972.

Suzy, *The Godfather Premiere Was Terribly Mama Mia*, kolumny towarzyskie, 21 marca 1972.

Tusher Will, *Seven-Language ‘Godfather’ Bow with Munich Olympics*, „Hollywood Reporter”, 7 sierpnia 1972.

Zimmerman Paul D., *Brando as The Godfather*, „Newsweek”, 13 marca 1972.

Inne

Capra Frank, list do Francisa Forda Coppoli, udostępniony przez Francisa Forda Coppolę i American Zoetrope.

Lean David, list do Francisa Forda Coppoli, udostępniony przez Francisa Forda Coppolę i American Zoetrope.

Telegramy Francisa Forda Coppoli i Roberta Evansa, internetowy katalog Julien’s Auctions.

EPILOG. CZŁOWIEK, KTÓRY DOTKNĄŁ MAGII

Wywiad autora

z Robertem Evansem.

Prasa

Bernstein Jacob, *Looking Back on the Making of ‘The Godfather’ with Francis Ford Coppola*, „New York Times”, 16 listopada 2016.

Feeney Mark, *The Kid Takes a Bow*, „Boston Globe”, 4 sierpnia 2002.

Show Business: The Making of The Godfather, „Time”, 13 marca 1972.

Wasson Sam, *The Last Days of Robert Evans*, „Los Angeles”, kwiecień 2020.

Indeks

20th Century-Fox
Agueci Alberto
Agueci Vito
Alger Horatio
All in the Family
„American Cinematographer”
„American Vanguard”
American Zoetrope
Amerykański Instytut Filmowy
Anastasia Albert
Andrews Julie
Annie Hall
Another Life
Anson Robert Sam
Antonioni Michelangelo
Apacz spod White Mountain
Astaire Fred
Aubrey Jim
Avakian Aram

Awanturnicy

Bacall Lauren
Bacon James
Balaban Barney
Baldwin Alec
Ballard Jack
Ball Lucille
Bank of America
Bart Peter
Bautzer Greg
Baxley Paul
Beatty Warren
Beck Marilyn
Beckerman Barry
Bedol Hy
Belli Melvin
Ben Hur
Berenson Marisa
Bergen Candice
Bergman Ingrid
Bianco Tony Lo
Bilotti Tommy
Birdt Marvin
Bishop Joey
Biskind Peter
Black Karen

Bluhdorn Charlie
Bluhdorn Dominique
Bluhdorn Paul, ojciec
Bluhdorn Paul, syn
Bluhdorn Rose
Bluhdorn Yvette
Blum Howard
Bogart Humphrey
Bonanno Joseph
Bonanza
Bonaparte Napoleon
Bonnie i Clyde
Borgnine Ernest
Bosworth Patricia
Bowers John
Brando
Brando Christian
Brando Marlon
Brandon Michael
Braterstwo
Braun Saul
Bronson Charles
Brooks Mel
Brooks Richard
Brown Jeff
Bruce Lenny
Brudny Harry

Bruno Angelo
Buckley William F.
Bufalino Russell
Bujold Geneviève
Bullitt
Bunt na Bounty
Burza nad Waszyngtonem
„Business Week”
Butch Cassidy

Caan James
Canby Vincent
Candy
Capace Bob
Capone Al
Capote Truman
Capozzola Richard
Capra Frank
Capria Don
Carey Timothy
Caridi Carmine
Carradine David
Carson Johnny
Carson Kit
Cassavetes John
Castellano Paul
Castellano Philip

Castellano Richard
Castle William
Cavett Dick
Cazale John
Cecchi d’Amico Suso
Champlin Charles
Chaney Lon
Chapman Michael
Cheever John
Chinatown
Chłopcy z ferajny
Choosing a Dream
„Cigar Aficionado”
Citti Franco
Clayburgh Jill
Cleri Anthony
Coffey Joe
Cohen Carl
Cohen Mickey
Collins Joan
Colombo: The Unsolved Murder
Colombo Anthony
Colombo Joe
Colombo Joe Jr.
Colucci Joe
Columbia
Conte Richard

Cooper Gary
Coppola Carmine
Coppola Company
Coppola Eleanor
Coppola Francis Ford
Coppola Gian-Carlo
Coppola Italia
Coppola Mike „Cyngiel”
Coppola Roman
Coppola Sofia
Corman Roger
Corsitto Salvatore
Costa-Gavras
Costello Frank
Cotton Club
Cowie Peter
Cronkite Walter
Czarnoksiężnik z Krainy Oz
Czas apokalipsy
Człowieku o tysiącu twarzy
Człowiek z La Manchy
Czy Paryż płonie?

Daigh Ralph
„Daily News”
„Daily Variety”
Damone Vic

Danner Blythe
Davis Bette
Davis Ivor
Davis Jr. Sammy
Davis Martin
Davis Miles
Day Doris
DeCicco Boozy
DeCicco George „Butterass”
DeKova Frank
De Laurentiis Dino
Delon Alain
De Niro Robert
Desilu Productions
Detektyw
Diapoulos Peter
Dickens Charles
Dietrich Marlena
DiGiaimo Louis
Diller Barry
DiMaggio Joe
Dingman Tony
Disney Studios
Divine Intervention and a Dash of Magic
Does a Tiger Wear a Necktie?
Doktor Żywago
Dolina lalek

Domek dla lalek
Donadio Candida
Dostojewski Fiodor
Douglas Kirk
Dreyfuss Richard
Duvall Robert,
Dwa oblicza zemsty
Dziecko Rosemary
Dziesiąta Aleja
Dziesięcioro przykazań
Dziewczęta z apartamentu rozkoszy
Dzika Banda
Dziwna para
Dźwięki muzyki

Eastman Andrea
Eastwood Clint
Easy Riders, Raging Bulls
Eboli Gio
Eboli Jean
Eboli Pasquale „Patsy Ryan”
Eboli Thomas „Tommy Ryan”
Edson Marshall
Einstein Albert
Ekspres von Ryana
Ellison Bob
Embassy Pictures

Emigranci
End of the Road
„Esquire”
Evan-Picone, Inc.
Evans Charles
Evans Joshua
Evans Robert

Faceci i laleczki
Farber Stephen
Farentino James
Fawcett
FBI,
Fein Bernie
Fellini Federico
Fermi Enrico
Fields Freddie
Fields Robert
Fields W.C.
Filmmaker A Diary
Filmways
Fitzgerald F. Scott
Flash Gordon
Flynn Errol
Ford Eileen
Forester Robert
„For Men Only”

Fortunella
Fosse Bob
Four Seasons
Franco Francisco
Frederickson Gray
Friedman Bruce Jay
Fujita Kenji
Fujita S. Neil
Furcillo Don
Furie Sidney J.

Gaipa Corrado
Gallo Albert
Gallo Fred
Gallo Joe
Gallo Larry
Gambino Carlo
Gambino Paul
Gang, który nie umiał strzelać
Garbo Greta
Gardner Ava
Garibaldi Giuseppe
Gary Norman
Gelmis Joseph
Genovese Vito
George Phyllis
Giancana Sam

Giorgio Tony
Gladstone B. James
Głupcy umierają
Godfather: The Intimate Francis Ford Coppola
Goldberg Jeffrey
Goldstone Eddie
Goldwyn Samuel
Goodman Benny
Gotti John
Gounaris Anthony
„GQ”
Gracz
Gravano Salvatore „Sammy Byk”
Gray Barry
Grey Joel
Grey Zane
Grunwald Henry
Gulf+Western
Gunsmoke
Gwiezdne Wojny

Haber Joyce
Hair
Harry Angel
Haskell Molly
Hayden Sterling
Hazardzista z Hollywood

Heller Joseph
Helmsley Leona
Hemingway Ernest
Henry Buck
Hepburn Audrey
Heritage of the Desert
Hill Jack
Hiller Arthur
Hitchcock Alfred
Hitler Adolf
Hoffa Jimmy
Hoffman Dustin
Hogan's Heroes
Hollywood Godfather
„Hollywood Reporter"
Homer
Honor Thy Father
Hoover J. Edgar
Hope Bob
Horovitz Israel
How the Mafia Makes Friends
How to Succeed in Business Without Really Trying
Hudson Rock
Hughes Howard
Hussey Olivia
Huston John
Hutton Brian

Ibsen Henrik

Infamous Players

Infanti Angelo

Irlandczyk

Jackson Andrew

Jaffe Stanley

Janssen David

Jan XXIII

Jesteś już mężczyzną

Joe Valachi

Johnson Jerome Addison

Johnson Lindsay

Johnson Lyndon

Johnstone Anna Hill „Johnnie”

Jones Christopher

Jones Jenny M.

Kabaret

Kacza zupa

Kael Pauline

Kanfer Stefan

Kastner Elliott

Katzenbach Nicholas

Kazan Elia

Keaton Diane,

Kefauver Estes

Kennedy John F.
Kennedy Robert
Kerkorian Kirk
Kesten Steve
King B.B.
King Jr. Martin Luther
King Morgana
„Kirkus Reviews”
Kissinger Henry
Kleiner Dick
Kochanica Francuza
Kompleks Portnoya
Korda Michael
Korshak Sidney
Krim Seymour
Kubrick Stanley

LaBella Joe
„Ladies Home Journal”
Lancaster Burt
Landi P. Vincent
Langella Frank
Lansky Meyer
LaRosa Anthony
Last Christmas
Laurino Maria
Lawrence z Arabii

Lean David
Lear Norman
Lebo Harlan
Lemmon Jack
Lettieri Al
Lettieri Jan
Levin Ira
Lewis Jerry
„Library Journal”
„Life”
Liga Praw Obywatelskich Amerykanów Włoskiego Pochodzenia
Lindsay John
Line
Linero Jeannie
Lipstone Louis
Lombardi Francesco
Lombardi Vince
„London Daily Express”
„London Times”
Lopez Perry
Loren Sophia
„Los Angeles Herald-Examiner”
„Los Angeles Times”
Love Story
Lucas George
Lucas Marcia
Luciano Lucky

Lucky Bruce
Ludzie z deszczu
Lumet Sidney
Lytton Bart
Lytton Center of the Visual Arts

Maas Peter
MacGraw Ali
„Mad”
Mad Men
Magaddino Stefano
Magazine Management Company
Magliocco Joseph
Mailer Norman
Making It
„Male”
Mały Fauss i Duży Halsy
„Man’s World”
Mancini Henry
Mandel George
Manso Peter
Manson Charles
Maranzano Salvatore „Mały Cezar”
Marchak Alice,
Marcone Natale „Nat”
Marconi Guglielmo
Margotta Mike

Mario Puzo: An American Writer's Quest
Marley John,
Marquand Christian
Martin Dean
Martin Ernest
Martino Al
Martino Johnny
Marty
Marx, bracia
Masters Kim
Matthau Walter
McCartt Bettye,
McGovern George
McGuire Phyllis
McQueen Steve
Me and Marlon
Mehle Suzy Aileen
Mengers Sue
MGM
Michał Anioł
Miller Glenn
Monroe Marilyn
Montana Lenny,
Moon River
Moore M.J.
Moore Roger
„Mother Jones"

„Movieline”
Moving Pictures
Mozart Wolfgang Amadeusz
MPAA (Motion Picture Association of America)
Mroczna arena
Murch Aggie
Murch Walter
Muti Ornella
My Secret Life

Na nabrzeżach
Narita Hiro
Narkomani
Nash N. Richard
Na wschód od Edenu
Nazimowa Ałła
Neil Eleanor Jessie
New Jersey Zinc
Newman Barry
Newman Chris
Newman George
Newman Paul
„New Orleans Times”
„Newsweek”
„New York Daily News”
„New Yorker”
„New York Post”

„New York Times”
„New York Times Magazine”
Nicholson Jack
Nieme kino
Nietykalni
Nino Rota’s The Godfather Trilogy: A Film Score Guide
Nixon Richard
Nobile Philip

Obłęd
Obywatel Kane
Ocean’s Eleven
Offering the Moon the a Guy in Jeans
Ojciec Chrzestny, film
Ojciec Chrzestny, książka
Ojciec Chrzestny II
Ojciec Chrzestny III
Olivier Laurence
O’Neal Ryan
O’Neill Jennifer
Oscary
Ostatnie tango w Paryżu
Oxenberg Catherine

Pacino Al
Pacino Salvatore
Paglia Camille

Paley William S.
Paramount Communications
Paramount Pictures
Paramount Theatre
Parks Michael
Pasternak Borys
Patton
Paweł VI
Peckinpah Sam
Penn Arthur
Persico Carmine „Wąż”
Persico Junior
Pesci Joe
Petepiece Andy
Peterson Jennifer
Peterson Robert
Phillips Gene D.
Phillips Michelle
Phillips Stevie
Piccolo Ottavia
Picone Joe
Pileggi Nicholas
Pileggi Susan
Pizzello Stephen
„Playboy”
Polański Roman
Pollard Michael J.

Pontecorvo Gillo
Ponti Carl
Power on Earth
„Premiere”
Preminger Otto
Profaci Joe
Przeminęło z wiatrem
Przyjaciółki
Psychoza
Putnam,
Puzo Anthony
Puzo Antonio
Puzo Dorothy
Puzo Erika
Puzo Joseph
Puzo Maria Le Conti,
Puzo Mario
Puzo Virginia

Queimada
Quinn Anthony
Quinn Sally

Redford Robert
Redstone Sumner
Reed Rex
Reynolds Bill

Rhodes Philip
Ricciardi Tommy „Paluch”
Rickles Don
Roarke Adam
Robbins Harold
Rocco Alex
Rockefeller Nelson
Rocky
Rodino Peter
Romeo i Julia
Roos Fred
Ross Lillian
Rota Nino,
Roth Philip
Rozmowa
Ruddy Al (Albert Stotland)
Ruddy Francoise
Ruggiero Angelo „Sernik”
Russo Andrew „Miazga”
Russo Gianni
Ruth Babe
Ryun Jim

Sacheen Małe Pióro
„Saga”
Saks Gene
Salerno Anthony „Tłusty Tony”

Salt Jennifer
Sandrelli Stefania
„San Francisco Chronicle”
Sarrazin Michael
„Saturday Review”
Scalice Frank
Schaap Dick
Schatzberg Jerry
Schlesinger Arthur Jr.
Sciannameo Franco
Scopitone
Scorsese Martin
Scott Vernon
Segal Erich
Selby David
Selka Alan
Selznick David O.
Shearer Norma
Sheen Martin
Sheridan-Castellano Ardell
Shire David
Shire Talia
Siegel Bugsy
Siegel Herbert
Siegel Jules
Sight & Sound
Simon Neil

Sinatra Frank,,
Sindona Michele „Rekin”
Sirica John J.
Skager Mona
Slotnick Barry Ivan
Smith Dick
Snow Janet,
Società Generale Immobiliare (SGI)
Somebody
Sounder
Spielberg Steven
Stacher Joseph „Doc”
„Stag”
Starke George
„Staten Island Advance”
Stefanelli Simonetta
Steiger Rod
Stewart Marilyn
Stockwell Dean
Streep Meryl
Sundance Kid
Superman
Susann Jacqueline
Swanson Gloria
Szekspir William
Szlak Łez

Śniadanie u Tiffany’ego

T.R. Baskin
Talese Gay
Talese Nan Irene Ahearn
Targ Bill
Targ William
Tate Sharon
Tavoularis Dean
Taylor Clyde
Taylor Edward
Taylor Liz
Tęcza Finiana
Thalberg Irving
The Andy Griffith Show
The Annotated Godfather
The Big Goodbye
The Colombo Family
The Connection
The Danny Thomas Show
The Dick Van Dyke Show
The Duke in His Domain
The Ford Sunday Evening Hour
The Godfather and the Mob
The Godfather Book
The Godfather Companion
The Godfather Journal

The Godfather Legacy

The Godfather Notebook

The Godfather Papers and Other Confessions

The Honoured Society

The Italians, American Style

The Keys to the Kingdom

The Man Who Seduced Hollywood

The Mod Squad

„The Nation”

The New Cinema

The Phil Silvers Show

The Rainmaker

The Real Thing

The Sixth Family

„The Times”

The Tonight Show

The Valachi Papers

Thomas Bob

Thomas Danny

Thomas Jim

Thompson Robert J.

Thorp Roderick

THX

Till Emmett

„Time”

Today

Tony, nagroda

Toscanini Arturo
Tosches Nick
Towne Robert
Tramunti Carmine
Tramwaj zwany pożądaniem
„Tri-Boro Post”
„True”
„True Action”

Ucieczka gangstera
Ullmann Liv
Universal
Urocza Lili
Uwolnienie

Valachi Joseph
Valenti Jack
Valentino Rudolph
Valli Frankie
„Vanity Fair”
Van Runkle Theadora
„Variety”
Verdi Giuseppe
Vidal Gore
Vigoda Abe
„Village Voice”
Vitale Caesar

Viva Zapata!
„Vogue”

Wahlgren Lanetta
Walters Ed
Warner Bros
„Washington Post”
Wasson Sam
Wayne John
Welbes Geo
Welch Raquel
Welcome to My Lifestyle
Weld Tuesday
Welles Orson
Wergiliusz
West Mae
West Side Story
Who Was That Bug-Eyed Man
Wielki Gatsby
Wieser George
Wieser Sally
Wilde Oscar
Wilder Billy
Wild Seed
Williams Andy
Willis Gordon
Winkler Marvin

Wolff Geoffrey

Woodward Leslie Ann

World of ’The Godfather’: No Place for Women

Wyler William

Yablans Frank

Yates Peter

Z

Zabić drozda

Zabójstwo

Zecca Diann

Zeffirelli Franco

Zinner Peter

Zuckerman Ira,

Zukor Adolph

Z zimną krwią

Żegnaj, Kolumbie